COLLECTION

D'OBJETS D'ART

DE

M. THIERS

LÉGUÉE AU MUSÉE DU LOUVRE

A Monsieur Pottin
en souvenir de Moulin-Thiers

Ch. Dome

COLLECTION

D'OBJETS D'ART

DE

M. THIERS



A. THIERS

Gravé par L Flameng.

Imp A Salmon

COLLECTION

D'OBJETS D'ART

DE

M. THIERS

LÉGUÉE AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

IMPRIMERIE JOUAUST ET SIGAUX

M DCCC LXXXIV

M. THIERS

AMATEUR ET CRITIQUE D'ART

C'EST un insigne honneur pour nous autres, simples adeptes de la science esthétique, historiens ou grammairiens de l'art, que des hommes destinés aux affaires d'État, et qui devaient y jouer le premier rôle, aient commencé leur carrière par écrire sur les peintres et les sculpteurs de leur temps. On a vu en France, et pareille chose ne s'était vue, je crois, dans aucun pays, M. Thiers débuter dans les lettres par une brochure sur le Salon de 1822, comme M. Guizot avait débuté par un opuscule sur le Salon de 1810.

Dès sa première jeunesse, passée à Marseille d'abord, ensuite à Aix, dans cette ville savante où abondaient les galeries de tableaux, les cabinets d'amateurs, les antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, M. Thiers avait pu contracter le goût de la haute curiosité, et faire, ou commencer du moins, son éducation en matière d'art. Six années durant, il avait eu à sa disposition les trésors accumulés dans les vieux hôtels des familles parlementaires. Pour être initié aux notions de la peinture, il n'avait eu qu'à fréquenter la galerie du marquis d'Albertas, si riche en tableaux et en belles gravures, et c'est là sans doute qu'il puisa la première idée de la précieuse collection d'estampes qu'il devait former plus tard. Dans l'hôtel du marquis de Lagoy, numismatiste consommé,

possesseur d'un magnifique médaillier et d'un recueil de dessins originaux encore plus magnifique, M. Thiers avait pu s'exercer à la connaissance des médailles romaines et grecques, et surtout apprendre à discerner les dessins de maîtres, pour lesquels il conçut une passion qui, dans la suite, ne s'est jamais refroidie. Chez M. Bourguignon de Fabregoule, chez M. Magnan La Roquette, chez M. Sallier, receveur des finances, il avait pu se familiariser non seulement avec les tableaux de toutes les écoles, mais aussi avec les statues, les bas-reliefs, les cippes, les inscriptions, confronter l'art moderne avec l'art antique, et s'accoutumer à l'appréciation et au maniement de ces petits bronzes qui devaient un jour constituer la principale richesse de son cabinet.

Lorsque, au mois de septembre 1821, M. Thiers vint à Paris avec M. Mignet, résolu de tenter la fortune et, au besoin, de s'imposer à elle, il se trouvait être, dans le journalisme naissant du parti libéral, l'écrivain le plus compétent et le mieux informé en matière d'art. Il y parut bientôt. Ses premiers articles, dans *le Constitutionnel,* sur le Salon de 1822, étaient remarquables et furent tout de suite remarqués. Il y apportait des vues générales, un jugement droit et fin, des traits heureux et une manière d'écrire qui, ordinairement simple, vive et rapide, passait par moments d'une négligence aimable à la plus savante précision. Par exemple, en décrivant la *Mort de Socrate,* on ne pouvait mieux peindre le héros de la composition que ne le fit M. Thiers dans la préface du *Salon de* 1822 : « Socrate dans sa prison, assis sur un lit, montre le ciel, ce qui indique la nature de son entretien; il reçoit la coupe, ce qui rappelle sa condamnation; il tâtonne pour la saisir, ce qui annonce sa préoccupation philosophique et son indifférence sublime pour la mort. C'est là ce qu'on peut appeler la construction du poème. Le poète épique choisit ce qui prête au récit, le poète tragique ce qui prête au drame, le peintre ce qui peut devenir visible. »

Élevé sous l'Empire, au son du tambour, comme nous l'avons été, sous

la Restauration, au son de la cloche, M. Thiers était façonné à l'admiration d'un style, devenu froid, statuaire et pédantesque chez les imitateurs attardés de David, mais encore grand chez le maître. Il ne voulait donc ni renoncer à son respect pour les classiques, ni condamner en leur nom tous les novateurs. C'est ce qu'il exprimait en excellents termes dans la *Revue européenne;* et en vérité il est surprenant, aujourd'hui que nous pensons avoir fait en esthétique de sensibles progrès, de voir avec quelle sagacité, quelle sûreté, M. Thiers, il y a un demi-siècle, jugeait l'œuvre du vieux David et prédisait l'avenir du jeune Delacroix :

« L'école dont M. David est le fondateur devra occuper un rang distingué dans l'histoire des arts, auxquels elle a rendu un service éminent; mais ceux qui veulent considérer dans le style de cette école autre chose que le correctif apporté au mauvais goût qui régnait en France en 1780, et qui s'efforcent d'y trouver un type invariable, duquel il ne faut plus s'écarter, commettent l'éternelle erreur de tous les *immobiles,* qui, à chaque progrès de l'esprit humain, veulent l'arrêter sur place, et prétendent que le dernier pas fait est le dernier possible, le dernier désirable. »

Ce qu'il n'a pas voulu être en politique, un *immobile,* M. Thiers ne le fut pas non plus, comme on le voit, dans le domaine de l'art, et j'ajoute qu'il fallait un certain courage pour écrire, il y a soixante ans, ce qu'il écrivit sur Eugène Delacroix et sur ce morceau fameux qui fut le premier éclair de son génie, *la Barque du Dante :* « Aucun tableau ne donne plus l'idée de l'avenir d'un grand peintre que le tableau de M. Delacroix représentant *Dante et Virgile aux enfers.* Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement... »

Ainsi, avant d'entreprendre l'*Histoire de la Révolution française*, M. Thiers avait été un critique très distingué et très écouté, qui n'attendait que la fortune pour devenir, à son tour, le fondateur d'une

collection admirable, et l'on peut dire unique en son genre, parce qu'elle a été absolument préconçue. Cette collection n'est, en effet, pareille à aucune autre. La plupart des amateurs composent leur cabinet en se laissant guider par la fortune, comme les bibliophiles en bouquinant. Ils se lèvent chaque matin pour aller à la découverte, et ils rapportent chez eux ce que leur a offert le hasard; ou bien ils rentrent à bout de voie, les mains vides, quelquefois confus d'une occasion manquée ou d'une méprise. M. Thiers a procédé autrement : avant de réunir sa collection, il l'avait formée tout entière dans sa tête; il en avait dressé le plan, et ce plan, il a passé sa vie à l'exécuter, de sorte que ses richesses ont été prévues; elles sont l'accomplissement d'un souhait plutôt que le produit d'une rencontre. M. Thiers possédait ce qu'il avait voulu posséder.

De quoi s'agissait-il? D'arranger autour de soi un abrégé des arts de l'univers, de faire tenir dans un espace d'environ cent vingt mètres carrés Rome et Florence, Naples et Venise, Milan, Dresde et Amsterdam, le Vatican et l'Escurial, le British Museum et l'Ermitage, Niphon et le Palais d'été. Eh bien, M. Thiers a pu réaliser en grande partie une pensée aussi vaste, avec des dépenses relativement modérées. Mais, il faut le dire, que d'occasions admirables sont venues se présenter à lui! Que de facilités lui ont procurées ses longues relations avec toute l'Europe!

Dans ses voyages en Italie, M. Thiers fut assez bien inspiré pour ne s'arrêter point aux choses secondaires; il alla droit à l'excellent. Aussi, de retour en France, il ne conserva que le souvenir des chefs-d'œuvre de tout genre qu'il avait admirés en Italie. Il pensait avec délices aux statues de Donatello, au Baptistère de Ghiberti, aux Prophètes et aux Sibylles de Michel-Ange, aux Chambres du Vatican, à la Cène de Léonard. Il avait emporté dans son esprit le plus précieux morceau de chaque musée, de chaque ville, l'*Assomption* de Venise, le *Sposalizio* de Milan, l'*Ézéchiel* du palais Pitti, la *Vénus couchée* des Offices et, par-dessus tout, les prodigieuses sculptures du tombeau des Médicis.

Il ne pouvait entendre parler de Parme, de Padoue, de Venise, sans songer à la Coupole du Corrège, à la statue équestre de Gattamelata, à celle de Colleone.

Il ne faut pas l'oublier, M. Thiers, bien que né dans une ville grecque d'origine, était un enfant du génie moderne. Il était destiné à vivre toute sa vie dans le relatif, et là justement est le secret de son habileté en politique. Ce qui l'avait touché en Italie, touché au fond du cœur, ce n'était pas tant l'antiquité que la Renaissance. Il était dans sa nature de préférer le sentiment individuel à la beauté générique, idéale, le mouvement au repos, et la vérité à tout.

La première fois que nous entrâmes dans le cabinet de M. Thiers, nous fûmes encore plus frappé de sa physionomie que des merveilles rassemblées autour de lui. L'illustre historien travaillait alors à son *Histoire du Consulat et de l'Empire*. Assis devant un bureau à cylindre, il écrivait sur de grandes feuilles de papier avec une de ces grosses plumes qui prodiguent l'encre, et dont les maîtres italiens se sont servis tant de fois pour dessiner. Sur le tapis étaient rangées en ordre les feuilles écrites dans la matinée. Tout à coup j'aperçus un bronze sublime, et je demeurai saisi, muet et immobile d'admiration. Ce que voyant, M. Thiers traversa rapidement son cabinet, et vint me montrer avec enthousiasme le bronze que je regardais... une maquette de Michel-Ange !

Esprit vif et pétulant, toujours prêt, toujours prompt à saisir une idée et à l'exprimer, M. Thiers n'était jamais plus alerte que lorsqu'il était aux prises avec une question d'art.

Si on lui parlait des arts, M. Thiers, en effet, n'hésitait pas à quitter son travail, sauf à le reprendre avec une étonnante facilité. Toujours levé à cinq heures du matin, travaillant sans relâche jusqu'à une heure, il consacrait les après-midi, dans le temps où il n'était pas au pouvoir, à visiter les musées et les galeries particulières, à compulser les portefeuilles d'estampes chez Guichardot, ou à examiner les objets d'art chez les mar-

chands de curiosités. C'est pièce à pièce, morceau par morceau, qu'il commença de former ce cabinet unique dont la pensée mérite d'être signalée aux vrais amateurs. « Si j'avais voulu acheter des tableaux, nous disait M. Thiers, je serais perdu. Ma petite fortune y eût été engloutie. J'en ai acheté quelques-uns, mais de médiocre valeur, et je me suis arrêté. Au surplus, quand j'aurais eu à ma disposition les richesses de nos plus grands financiers, je n'aurais pas fait beaucoup plus. Regardez, en effet, les collections célèbres de notre temps : ces collections, qui ont coûté des sommes énormes, vous donnent-elles une seule des sensations que vous avez éprouvées à Florence, à Rome, à Venise, à Madrid, à Dresde? Assurément non. Eh bien, c'est le souvenir de tant de belles choses qui m'a inspiré l'idée de ce petit musée, si varié, dont je me suis entouré. »

Le goût des choses d'art ne fut donc pas chez M. Thiers une affaire de mode, une manière d'amuser le tapis à ce grand jeu de la fortune politique dont il savait les retours. Au milieu de ses triomphes, dans le temps où il paraissait appartenir tout entier à la tribune et aux affaires, il trouvait du loisir pour causer esthétique avec Chenavard et Peisse, pour s'enquérir des peintures de Sigalon, pour lire Vasari ou Léon-Baptiste Alberti. Mais son esthétique, à lui, peut se résumer en un mot : le *caractère*. C'est là ce qu'il aurait cherché si la nature l'avait fait artiste : au lieu de généraliser ses figures par le style, il les aurait particularisées par l'expression. Un jour que nous parlions d'Athènes et de la Grèce, où j'allais faire un voyage, M. Thiers me dit, après un moment de silence : « Oui, sans doute, le Parthénon a le premier prix : c'est entendu; mais voyons un peu qui aura le second prix et l'accessit. »

Ces paroles peignaient fort bien les dispositions d'un esprit éclectique, en garde contre ce qui aurait pu gêner la liberté entière de ses admirations, et déjà l'on pouvait pressentir ce que serait le cabinet de M. Thiers. L'universalité en devait être l'aspect le plus frappant. Le grand art italien y jouerait sans doute le premier rôle; mais on y trouverait le beau sous

toutes les formes, le beau de toutes les écoles et de tous les pays, le germanique et l'espagnol, le florentin et le français, le batave et l'indien, le grec et le japonais; le grec, dis-je, car il figure aussi dans le cabinet de M. Thiers; toutefois ce n'est guère que comme diapason.

A vrai dire, le génie de Michel-Ange était la plus vive admiration de M. Thiers. Lorsqu'il était ministre de l'intérieur, il avait fait copier par Sigalon, pour l'École des beaux-arts, la colossale fresque du *Jugement dernier*. Eh bien, l'effet que produit la copie monumentale de Sigalon, M. Thiers voulut se le ménager au centre de son cabinet, dans une aquarelle relativement colossale, puisqu'elle a deux mètres et plus de hauteur. Combien de fois nous avons contemplé en silence cette aquarelle démesurée, dont le faire serré et puissant, mais adouci, rappelle bien l'exécution finie, précise et harmonieuse de Michel-Ange; car cet homme, toujours singulier, peignait d'un pinceau tranquille et uni les êtres formidables qu'il avait conçus; il appliquait, chose incroyable, les procédés de la miniature à des pensées terribles, à des figures superbes et violentes. Il nous semblait apercevoir, à travers ce lavis transparent, la fresque sublime du grand maître, telle qu'elle peut revivre dans les régions éloignées de l'esprit, quand on la regarde avec la lorgnette retournée du souvenir.

Du reste, les peintures exécutées d'après la chapelle Sixtine et les Chambres, et d'après les chefs-d'œuvre dont il sera parlé dans le présent Catalogue, n'étaient, chez M. Thiers, que des toiles de fond sur lesquelles se détachait tout un musée de marbres, de bronzes, de terres cuites, d'ivoires, de laques noirs du Japon et de laques d'or, de mosaïques en pierres dures, de marqueterie, de porcelaines rares, de coupes en jade vert et en jade blanc, de sculptures en bois de fer, ou en bois de santal ou en mandragore, sans parler d'un dessin attribué à Léonard de Vinci, et des rouleaux en soie où des peintres chinois ont raconté, d'un style à la fois si réel et si fantastique, les aventures de leurs poètes,

les voyages de Lao-tseu monté sur un buffle, les épisodes interminables de leurs romans, de leurs contes.

En dépit de son éclectisme, M. Thiers paraissait avoir une certaine prédilection pour la sculpture. La porte de son cabinet était gardée par deux antiques, réduits en marbre, le *Mercure* de Florence et le *Satyre* de Praxitèle, exécutés par Mercié. Venaient ensuite l'*Hercule* Farnèse et l'*Esclave* de Michel-Ange, comme si le maître du logis eût voulu établir un parallèle entre le génie antique et le génie moderne. Dans la puissance de ses muscles ressentis et montueux, l'*Hercule* est, en quelque manière, l'œuvre d'un Michel-Ange grec, mais il n'exprime que la force au repos. L'*Esclave* exprime la douleur dans la beauté. La statue de Glycon n'a qu'un tempérament divin; celle de Michel-Ange a une âme, une âme humaine, et, par cette insufflation du sentiment dans le marbre, l'artiste florentin s'est élevé aux plus hautes cimes. Les œuvres de Michel-Ange, M. Thiers les aimait avec passion; il aimait surtout les sculptures du tombeau des Médicis. Longtemps il les avait possédées en bronze; mais ces reproductions en bronze, ayant péri au moment de la destruction de sa maison par la Commune, ont été refaites en marbre demi-grandeur, par un ancien pensionnaire, M. Maniglier, un de nos plus habiles sculpteurs, qui est, de plus, un maître du ciseau. Ces réductions, exécutées avec autant de conscience que de talent, sont religieusement fidèles, et reproduisent, autant qu'il est possible à qui n'est pas Michel-Ange, les accents de son ciseau et le caractère de haute mélancolie, de sombre fierté, qui est celui de ces incomparables statues. On voyait donc, aux deux extrémités du cabinet de M. Thiers, le *Jour* et la *Nuit*, l'*Aurore* et le *Crépuscule*, ces quatre figures, si fières et si tristes, si belles dans leur élégance farouche et si formidables, qui se tourmentent sur des mausolées, comme si les amertumes de la vie, persistant jusque dans la mort, agitaient encore au fond de leur tombe les héros qui y sont ensevelis.

Un trésor inestimable et qui faisait le bonheur de M. Thiers, c'est la

maquette coulée en bronze, à cire perdue, de la Madone de Michel-Ange, placée dans cette même chapelle des Médicis, entre les deux tombeaux. Il est impossible de l'oublier, ne l'eût-on vue qu'un instant, cette Vierge altière dont la tête et le mouvement expriment une mélancolie sombre, et qui allaite son enfant avec désespoir. « Voilà un bronze, disions-nous à M. Thiers, qui vaut dix fois plus que son pesant d'or; il devrait être l'objet d'une expropriation pour cause d'admiration publique, et placé au Louvre. » L'illustre amateur nous répondit par un geste qui semblait signifier que ce vœu serait un jour accompli.

Des bronzes! Ceux de M. Thiers sont presque tous de la Renaissance et presque tous d'une beauté remarquable. Dans sa collection se trouvent le précieux *Mime antique* de la vente Denon, une statuette équestre, modelée peut-être par Léonard de Vinci, un buste plein de naturel et de vie de Lorenzo Ghiberti, une Vénus florentine, un charmant petit Satyre qui se gratte la jambe et qui tient un cornet à bouquin, un buste antique d'Anacréon, un Enfant au Serpent, un Enfant à l'Oie, et la *Vénus marine* en haut-relief, qui fit tant d'impression sur tous les amateurs lorsqu'elle parut à la vente de Monville. C'est une Vénus Anadyomène couchée avec abandon sur un monstre marin, moitié bouc, moitié poisson, qu'elle enlace de sa chevelure et que sa grâce a dompté. Quantité d'autres bronzes de prix sont conservés dans les armoires vitrées ou exposés sur une bibliothèque à hauteur d'appui. Là se trouve une reproduction du Mercure de Rude, exemplaire unique, bronze d'une élégance olympienne et d'un mouvement héroïque, morceau digne des plus grands maîtres; un Saint Georges modelé par le peintre Paul Delaroche; enfin, au milieu du cabinet, sur un haut piédestal, se dresse la statue équestre de Colleone, seul exemplaire d'une mise au point que M. Thiers eut la permission de faire exécuter sur place à Venise, et dans lequel ont été conservés tous les accents, toutes les finesses du bronze original.

Dans l'axe de son antichambre s'élève la statue en bronze du *Persée*

de Benvenuto Cellini, statue d'une désinvolture superbe, mais un peu maniérée, qui a été refaite à Florence par M. Maniglier, pour remplacer une première réduction qui avait péri par le feu aux Tuileries. Comme nous disions un jour à M. Thiers qu'il avait un goût bien décidé pour la Renaissance, il nous interrompit vivement pour nous montrer le Satyre joueur de flûte : « Voilà l'étalon du beau, dit-il; il faut toujours l'avoir à sa portée... Vous pensez bien que je ne me suis pas aventuré sur cet océan des innombrables variétés de l'art humain sans connaître les endroits sûrs où je pourrais jeter l'ancre. »

Nous avons vu M. Thiers enchérir dans les ventes les estampes des maîtres, mais seulement des grands maîtres; encore faisait-il un choix dans l'œuvre de chacun : Marc-Antoine, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Rembrandt, Ostade, Karle Dujardin, Paul Potter, Van den Velde, Claude le Lorrain, Callot, Abraham Bosse, Van Dyck, Hollar... Ils sont, ou plutôt ils étaient présents dans les cartons de M. Thiers, car il se défit un jour d'un lot d'estampes rares pour se procurer des objets qui lui faisaient défaut dans une collection dont le caractère devait être l'universalité.

La pensée de M. Thiers pourrait et devrait être celle qui dirigerait un gouvernement dans la fondation d'une galerie monumentale. Il n'est plus possible aujourd'hui à une nation de se renfermer dans ses limites, d'ignorer la langue, les sentiments et les arts des peuples les plus éloignés d'elle, de ceux qu'elle regardait comme des étrangers ou des barbares.

Plein de ces idées, M. Thiers s'était composé un cabinet cosmopolite; et, bien avant notre expédition de Chine, il avait satisfait sa passion philosophique pour les arts de l'Asie orientale. Les Chinois n'ont pas, à proprement parler, de peinture publique : l'art chez eux est toujours intime et familier. Sans doute, non contents de décorer des vases ou d'orner des meubles, ils font quelquefois des peintures historiques, mais le mot *historique* ne doit pas se prendre ici dans le sens où nous le prenons. Ils ne peignent point, sur les murailles, des personnages de gran-

deur naturelle; généralement, ils peignent en petites dimensions, sur des rouleaux qui peuvent s'étendre indéfiniment en longueur, mais dont la hauteur ne dépasse pas celle de nos livres in-folio. Le long de ces tissus délicats se déroule tantôt un interminable tableau de mœurs, tantôt la représentation des faits et gestes de tel prince ou de tel mandarin, tantôt une foule innombrable engagée dans les plaisirs d'une fête. Plusieurs de ces rouleaux, rapportés par la famille de Guignes, qui longtemps a fourni de père en fils des consuls de France en Chine, sont dans la collection de M. Thiers.

Aucun spécimen ne manque donc à sa collection. On y trouve des coffrets en bois, style Renaissance, ouvrés avec infiniment de goût et patiemment finis, des sculptures au monogramme d'Albert Dürer, des figures tudesques ciselées par Aldegrever sur cette pierre de Bavière qu'on nomme pierre de Kelheim, et jusqu'à des cires italiennes ou françaises du XVI[e] siècle, représentant les grandes dames de la cour au temps des Valois, des dessins, des porcelaines d'ancien chine de la plus grande beauté, des laques du Japon de premier choix, la plupart provenant des ventes renommées d'Aigremont, Louis Fould, Roussel, de Failly, colonel Dupin, duchesse de Montebello; des émaux cloisonnés, des agates orientales, des jades, des pierres de lard, d'anciennes peintures indiennes et chinoises en albums, qui sont du fini le plus précieux; des bronzes chinois ou japonais d'une forme choisie et d'une patine heureuse, une boîte en vernis Martin, d'autres couvertes de mosaïques par Neubert de Dresde, d'autres ornées de miniatures exquises par Blarenberghe; des fixés par Swebach; des scènes d'intérieur, de combats ou de fêtes bachiques, par ou d'après Greuze, de Gault, Leprince, etc.

Toutes les formes, toutes les matières, sont rassemblées ici, et toutes les variantes de l'art et de la beauté. La porte même du cabinet qui renfermait cette collection est à elle seule un objet de prix. Elle est divisée en panneaux sur lesquels sont incrustés en marqueterie de

bois, d'un ton effumé (*sfumato*), les Sacrements de Nicolas Poussin.

Le cabinet de M. Thiers est comme un abrégé du monde artiste. « J'ai voulu, nous disait M. Thiers, peu de temps avant sa mort, réunir les pièces justificatives d'un tableau historique de l'art, et j'y ai été conduit par l'histoire de Florence, à laquelle j'ai travaillé dix ans. S'il me reste de la force, je tracerai peut-être ce tableau du développement de l'art chez tous les peuples. L'amour de mon pays, l'amour de certaines idées, m'a jeté dans la politique; j'y ai souvent trouvé beaucoup d'amertume : ici je trouve le repos, le calme, l'oubli des injures, et, oserai-je ajouter, la justice de l'historien. Ici les hommes ne sont plus pour moi que des tableaux; je ne leur en veux pas plus qu'aux figures de Raphaël et de Michel-Ange. »

Nous le disions tout à l'heure, ce que M. Thiers a fait pour lui-même, un gouvernement serait bien venu à le faire pour tous. Au lieu de ces interminables musées de peinture où abonde le médiocre, nous aurions des galeries réformées où l'on n'admettrait que l'excellent. Dans un autre Louvre, dans un Louvre cosmopolite, où figureraient tous les chefs-d'œuvre de sculpture et de peinture qui sont dans le monde, parfaitement moulés ou imités, le visiteur passerait successivement par les divers degrés de l'initiation. Il serait conduit de chambre en chambre jusqu'aux merveilles qui ont été produites par un suprême effort du génie humain. Rien ne serait exclu de ce qui est, en son genre, de premier ordre. On y verrait, au besoin, des laques et des porcelaines, aussi bien que des ivoires et des bronzes; mais, dans l'échelle de nos admirations, la matière ne serait pas au même rang que l'esprit, ni l'imitation au même rang que le style. Le néophyte s'élèverait ainsi, peu à peu, du beau relatif au beau absolu, de l'intelligence qui comprend tout, au grand goût qui choisit et qui épure. Il est permis de croire qu'à ce prix les grandes écoles d'Athènes et de Florence pourraient un jour revivre parmi nous, si quelques philosophes, prenant à cœur l'éducation des jeunes artistes, les menaient graduellement aux derniers sanctuaires, où brilleraient Phidias

et Praxitèle, Ghiberti et Donatello, Mantegna et le Titien, Léonard de Vinci et Michel-Ange, Fra Angelico et Raphaël.

Cette collection d'objets d'art que M. Thiers avait réunis dans son riche cabinet, Mme Thiers, pour se conformer aux intentions généreuses et patriotiques de son illustre mari, l'a léguée au Musée du Louvre, à la condition expresse qu'elle y occuperait, dans son unité, une salle déterminée, et qu'elle ne pourrait être, sous aucun prétexte, ni divisée ni augmentée. Les termes du contrat exonèrent l'État des frais de toute nature que cette installation peut occasionner.

Comme nous l'avons déjà dit, cette collection contient des objets précieux de toute espèce; mais ce qui lui donne une singulière valeur, c'est qu'elle comprend un grand nombre d'aquarelles, soutenues de crayon, d'après les peintures des maîtres les plus célèbres, et des réductions en marbre d'après l'antique, ou d'après les maîtres modernes. Comme ces dessins et ces marbres ne reproduisent presque tous que des ouvrages qui ne sont ni au Louvre ni en France, ce sera une bonne fortune de les voir pour le public qui n'a pas le loisir et ne possède pas les moyens de faire les voyages de l'Italie, de l'Espagne, de l'Allemagne, des Pays-Bas et de l'Angleterre. C'est là, encore une fois, l'originalité, et j'ajoute la valeur démocratique de la collection Thiers; car elle sera, pour un très grand nombre de visiteurs, un musée d'informations précieuses, comme elle était pour lui un musée de souvenirs.

On voit que l'auteur d'une telle collection aurait pu ajouter un mot à sa devise et la commencer ainsi : *Patriam et artem dilexit.*

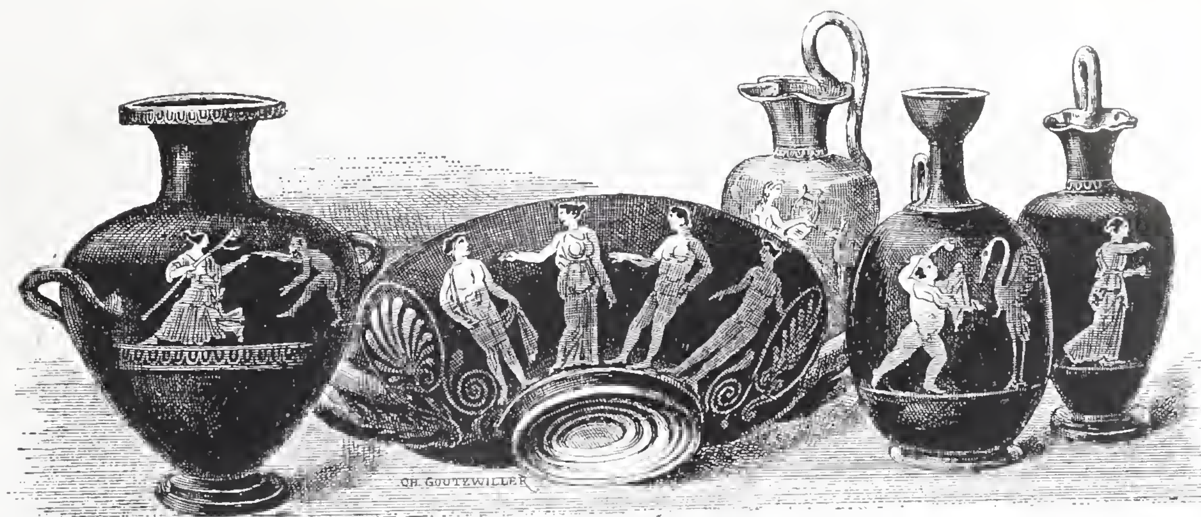
Ch. Blanc.

CATALOGUE DE LA COLLECTION

PAR

M. CHARLES BLANC

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



PREMIÈRE PARTIE

ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES ET GRECQUES

Il y a de cela bien des années, lorsque j'étudiais la gravure dans l'atelier de Calamatta, avec Charles Nordlinger et Charles Thévenin, nous vîmes entrer un jour dans cet atelier silencieux un visiteur bruyant, un homme d'esprit, M. Grasset, qui était consul de France à Athènes, si j'ai bonne mémoire, et qui apportait à son ami Calamatta, pour lui en faire cadeau, une terre cuite trouvée en Grèce. C'était une statuette grande à peu près comme la main et qui représentait une jeune femme, enveloppée, serrée dans un manteau collant, dont les plis accusaient toutes les parties saillantes du nu, comme font ceux d'une draperie mouillée. Ce petit morceau était modelé très finement et d'une grâce tout à fait avenante. La découverte en était assez récente, et elle fit sensation, à Paris, parmi les artistes qui la virent, car dans ce temps-là ces sortes de sculptures de style grec étaient ici fort rares. Tous les artistes

qui venaient voir Calamatta en furent charmés, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Henriquel-Dupont, Thévenin père, ancien directeur de l'Académie de France à Rome. On aimait à prédire, ce que d'ailleurs avait affirmé M. Grasset, que bientôt un grand nombre de ces figurines, qui avaient dû être déposées dans les tombeaux ou être enfouies par des familles, comme des dieux lares, à la veille d'un désastre, seraient trouvées en Grèce, au fur et à mesure que les constructeurs des villes ressuscitées ou les cultivateurs des terres environnantes seraient conduits à fouiller plus ou moins profondément le sol de l'Attique et du Péloponèse.

Depuis lors, cette prédiction s'est accomplie. Des statuettes en terre cuite, et en très grand nombre, ont été découvertes sur plusieurs points, notamment dans l'île de Chypre, à Mégare et à Tanagra en Béotie. Les grandes vitrines du Louvre se sont remplies de figurines de femmes admirables, reproduisant dans un style familier, mais d'une élégance souvent exquise, le spectacle que devait présenter la société grecque sur le seuil des maisons, dans les rues, au bord des fontaines, la manière dont s'ajustaient les jeunes femmes lorsqu'elles allaient puiser de l'eau ou lorsqu'elles vaquaient aux soins de la vie domestique, leurs costumes, leurs attitudes dans le repos, leur grâce dans le mouvement.

Le musée de terres cuites grecques formé au Louvre est tellement riche, tellement varié, et il renferme tant de figures dans un état parfait de conservation, que les petits morceaux, pour la plupart fragmentés, de la collection Thiers n'ont plus que bien peu d'importance, comparés à ce que nous pouvons voir chaque jour dans les salles du Louvre. Cependant, parmi les divers fragments acquis par M. Thiers, il y en a de ravissants, par exemple la tête de femme coiffée d'un pétase semblable à la clochette renversée d'un liseron, et la tête de femme couronnée de fleurs, et celle dont la chevelure est serrée sous un bonnet de toile collant.

Délicieux ouvrages d'une plastique légère, fine et libre! Et c'est à

Tanagra qu'on a exhumé les plus belles de ces statuettes! C'est en Béotie, dans un pays dont le nom était chez les Grecs, et reste encore chez nous, synonyme de lourdeur et d'ignorance, que se sont produits ces petits chefs-d'œuvre de grâce facile et de spirituelle liberté, ces ébauches délicates d'une figure qui est si dignement conçue qu'elle pourrait être grandie sans dommage jusqu'aux proportions naturelles, et qui est si attrayante dans ses petites dimensions qu'elle a pu former un motif de décoration intime dans l'intérieur du gynécée! Comment croire que les Béotiens furent un peuple grossier, lorsqu'ils vivaient au sein de la nature fertile et riante qui avait inspiré *les Travaux et les Jours* d'Hésiode, lorsque chez eux florissaient des poètes tels que Myrtis, Pindare et Corinne, lorsqu'ils possédaient l'Hélicon et le bois sacré des Muses, lorsqu'ils avaient enfin pour femmes et pour filles les créatures charmantes aux yeux glauques, aux cheveux châtain doré, à la taille élégante et souple, qui ont servi de modèles au génie plastique des sculpteurs et des potiers de Tanagra? Qu'est-ce à dire? Si les Tanagriens eussent été une race pesante et stupide, auraient-ils orné leurs demeures de figurines aussi gracieuses, en auraient-ils mis jusque dans les tombeaux, où la plupart ont été trouvées, comme pour charmer le sommeil d'un mort et pour offrir encore à son âme immortelle l'image de ce qui lui avait plu durant sa vie? N'est-elle pas éminemment poétique l'idée d'enfermer avec les restes de ceux qu'on a perdus, des vases peints, enrichis de figures qu'on y voit apparaître comme des ombres, et rendus significatifs par une inscription poétique, par une sentence consolante? Quelle tendresse, quelle délicatesse de sentiments ne suppose pas chez un peuple l'usage de faire passer de l'intimité de la vie dans l'intimité de la tombe ces figurines qui toutes rappellent des femmes si aimables, qu'elles ont dû être aimées, des femmes que le trépassé peut revoir dans ses songes éternels comme il les avait vues au soleil des vivants, avec le ton chaud de leur chevelure, avec leurs sourcils allongés par l'antimoine, leurs lèvres rehaussées d'un soupçon de rouge vif, et leurs joues légèrement animées par une touche à peine sensible de rose clair! Non, non! ce

n'étaient pas des Béotiens comme nous l'entendons aujourd'hui, ces habitants de la Béotie qui surent exprimer si bien la beauté des femmes dans leur sculpture, et les beautés de la nature dans leur poésie.

Du reste, ce n'est pas en Béotie seulement qu'on trouve de ces jolies terres cuites. En fouillant le sol de l'Attique et des îles de l'Archipel, on rencontre, aujourd'hui encore, de petits masques tragiques, satiriques ou grotesques, des têtes de femmes élégamment coiffées et des figures entières, grandes comme la main, qui accusent voluptueusement toutes leurs formes sous des draperies adhérentes au nu. Il nous est arrivé à nous-même, dans une excursion à Rhamnus, où l'on se rend d'Athènes en passant par Marathon, de mettre la main sur d'innombrables terres cuites, enfouies par monceaux dans les restes de cette ville jadis si fameuse par son temple de Némésis (*Rhamnusia Virgo*) dont la statue était de Phidias. Après avoir franchi les remparts de l'Acropole, dont les assises de marbre sont maintenues dans leur blancheur par une source d'eau vive, nous parcourûmes une enceinte montueuse, jonchée de ruines. Çà et là s'ouvraient des excavations où des milliers de vases et de figurines gisaient entassés, comme si la forteresse eût été, la veille même, prise d'assaut. Que de désastres, que de familles désolées, que de générations ensevelies et que de choses à la fois nous représentaient ces vases brisés, ces lambeaux de draperies, ces fragments de têtes et de bras, ces doigts de pieds, ces torses rompus qui offraient par places des parties intactes et polies !

Quelques-uns de ces débris furent emportés par nos compagnons et par nous avec une tristesse inexprimable. Elle est inexprimable en effet la tristesse de ces lieux déserts dont le silence est augmenté encore, pour ainsi dire, par le murmure de la mer Égée qui vient expirer sur la grève. Déjà les lentisques et les lauriers-roses cachent les ruines des temples dédiés à Thémis et à Némésis, et nous étions partis avec le regret de n'avoir pu les découvrir, lorsqu'un pâtre homérique, laissant errer son troupeau de chèvres noires, nous ramena de loin sur un plateau que nos chevaux avaient déjà foulé, et nous montra les ruines que nous

avions cherchées en vain. Elles étaient confondues dans un désordre inextricable et paraissaient avoir été dispersées par un tremblement de terre. L'emplacement des deux temples ressemblait à un champ de bataille sur lequel on aurait oublié des cadavres. Les chapiteaux étaient enfouis dans l'herbe; des cannelures commencées semblaient avoir été interrompues par la guerre. Un siège de marbre était renversé sur le seuil du temple, et un pli de tunique, sculpté peut-être par Phidias, était recouvert de broussailles... Ces souvenirs nous revinrent en foule quand nous vîmes dans le cabinet de M. Thiers, mêlées aux antiquités égyptiennes, les petites terres cuites qu'il y avait placées comme échantillon de l'art familier des Grecs.

1. — AMULETTE ÉGYPTIENNE ANTIQUE, en verre bleu imitant le lapis; sphinx debout. — Hauteur, 0,016.

2. — FRAGMENT DE DIVINITÉ ÉGYPTIENNE ANTIQUE, en verre bleuâtre; partie inférieure du corps. — Hauteur, 0,028.

3. — DIVINITÉ ÉGYPTIENNE ANTIQUE, en terre cuite émaillée bleu et formant amulette. — Hauteur, 0,030.

4. — AUTRE DIVINITÉ ÉGYPTIENNE ANTIQUE, en lapis, formant amulette. — Hauteur, 0,037.

5. — STATUETTE DE DIVINITÉ ÉGYPTIENNE, à tête de lion, portant au revers une inscription hiéroglyphique; terre émaillée bleu clair. — Hauteur, 0,112.

6 — STATUETTE DE DIVINITÉ ÉGYPTIENNE, à tête de lion, en terre émaillée gris. — Hauteur, 0,051.

7. — DIVINITÉ ÉGYPTIENNE DEBOUT, à tête de lion, en terre émaillée bleu turquoise clair, formant amulette. — Hauteur, 0,036.

8. — DIVINITÉ ÉGYPTIENNE DEBOUT, coiffée du (pschent ?), en terre émaillée bleu turquoise, formant amulette. — Hauteur, 0,045.

9. — AMULETTE composée d'un groupe de trois divinités égyptiennes debout, en terre émaillée bleu turquoise clair (vente Roussel, 3 mai 1857). — Hauteur, 0,039; largeur, 0,028.

10. — STATUETTE DE DIVINITÉ DEBOUT, à tête de lion, en terre émaillée bleu turquoise, formant amulette. — Hauteur, 0,046.

11. — AUTRE DIVINITÉ ÉGYPTIENNE, sous la forme d'un animal fantastique, en terre émaillée bleu turquoise. — Hauteur, 0,057.

12. — DIVINITÉ DEBOUT, à tête de lionne; elle porte au revers une ligne d'hiéroglyphes; amulette en terre émaillée bleu turquoise. — Hauteur, 0,064.

Cette divinité est sans doute celle que les égyptologues nomment *Sekhet*. Elle symbolisait l'ardeur dévorante et funeste du soleil; elle était chargée du rôle de bourreau dans l'enfer égyptien.

13. — BUIRE ANTIQUE à goulot à trèfle (œnochoé) en terre peinte de Nola, figures rouges sur fond noir. Apollon, lauré et assis, à demi enveloppé de sa draperie, chante en s'accompagnant de la lyre. Devant lui, une biche debout, qui l'écoute. En arrière se voit un objet dont le nom et l'usage sont inconnus. — Hauteur, 0,241.

Cette peinture peut aussi représenter Orphée, ou Thamyris, petit-fils d'Apollon, ou quelque autre poète de l'antiquité.

14. — CRATÈRE ANTIQUE en terre peinte de Nola, garni de deux anses. Dans la partie concave est représentée Thétis, assise sur un dauphin, portant à Achille le casque et le bouclier forgés par Vulcain. La partie convexe est ornée de palmettes et décorée de quatre figures debout, dont une femme en tunique entre deux éphèbes. Peinture rouge sur fond noir. — Diamètre, 0,240; hauteur, 0,067; largeur, avec les anses, 0,305.

15. — VASE A PANSE OVOÏDE, à trois anses, en terre peinte de Nola, figures et ornements rouges sur fond noir. Sur la panse, un satyre court après une ménade qui tient un thyrse et, tout en fuyant, tourne la tête de son côté. — Hauteur, 0,201.

16. — LÉCYTHUS à panse large et goulot étroit, en terre de Nola, fond noir et peinture rouge. Sur la panse, un pygmée, armé d'un bâton noueux et le bras gauche couvert d'une peau tachetée, attaque un héron qui étend ses ailes et s'apprête au combat. — Hauteur, 0,190.

Cette peinture, dans laquelle on a cru reconnaître un Hercule dactyle, a été publiée par l'auteur des *Antiques du Cabinet Pourtalès*, planche VIII.

Les quatre vases dont la description précède proviennent de la vente Pourtalès.

17. — ŒNOCHOÉ à goulot à trèfle, en terre peinte de Nola, fond noir et peinture rouge: sur la panse, figure de nymphe debout. — Hauteur, 0,207.

18. — PETIT VASE apode en forme d'amphore, en albâtre oriental; travail antique égyptien. Il provient de la collection Louis Fould. — Hauteur, 0,349.

19. — PETIT MASQUE scénique, riant et barbu, terre cuite antique; sur socle en bois noir. — Hauteur du masque, 0,056.

20. — TÊTE D'UN JEUNE HÉROS casqué (Achille?), fragment de terre cuite antique; sur socle en bois noir. (Collection Louis Fould.) — Hauteur, 0,067.

21. — TÊTE DE MACCUS, polichinelle romain, fragment de terre cuite antique; sur socle en bois. (Collection Louis Fould.) — Hauteur, 0,049.

22. — TÊTE DE FEMME diadémée, fragment de terre cuite antique; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,067.

23. — TÊTE DE FEMME couronnée de fleurs, fragment de terre cuite antique, représentant un masque scénique; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,049.

24. — TÊTE DE CHANTEUR, en caricature, fragment de terre cuite antique; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,051.

25. — TÊTE DE FEMME coiffée en cheveux, fragment de terre cuite antique. (Collection Louis Fould.) — Hauteur, 0,049.

26. — FRAGMENT DE MASQUE DE FEMME, les prunelles percées; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,072.

27. — TÊTE DE FEMME coiffée d'un pétase pointu, en forme de convolvulus renversé. — Hauteur, 0,068.

28. — TÊTE DE FEMME diadémée, fragment de statuette antique, en terre cuite; les cheveux sont légèrement colorés en rouge; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,054.

29. — TÊTE DE FEMME coiffée en cheveux, fragment de terre cuite antique, ton clair; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,048.

30. — AUTRE TÊTE DE FEMME coiffée en cheveux, fragment de terre cuite antique, ton rougeâtre; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,052.

31. — FRAGMENT DE TÊTE DE FEMME coiffée d'un serre-tête, terre cuite antique; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,050.

32. — FRAGMENT DE STATUETTE antique en terre cuite, représentant un acteur vu à mi-corps et drapé; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,044.





TERRES CUITES DE LA RENAISSANCE

ET DES TEMPS MODERNES

33-34. — DEUX FIGURES D'ANGES en bas-relief et en terre cuite, se faisant pendants. Ils sont vêtus de longues robes, et ils se penchent l'un vers l'autre, les ailes éployées, comme s'ils tenaient les deux bouts d'une banderole ou d'un cartouche. — Hauteur, 0,381; largeur, 0,351.

Ces deux morceaux ne peuvent être attribués qu'à Verocchio; encore sont-ils supérieurs aux autres ouvrages connus de cet illustre maître. Ils ont dû être composés pour un tabernacle ou pour un tombeau, peut-être pour le tombeau de Selvaggia Tornabuoni, qui avait été élevé à Rome, dans l'église de la Minerve. Ce tombeau fut détruit, on ne sait pourquoi ni comment, à l'exception d'un bas-relief qui représente Selvaggia mourant dans les bras de ses amies, et qui se trouve aujourd'hui à Florence, au Musée national. Les deux anges dont nous parlons semblent avoir été faits pour tenir une inscription sur le sarcophage d'un mausolée, et ils sont d'autant plus précieux qu'ils sont les modèles sortis des mains du sculpteur, qu'ils ont été pétris pour la fonte, et qu'on y sent encore frémir le pouce du maître.

Dans ces figures admirables se retrouvent les hautes qualités de celui qui eut pour élève Léonard de Vinci, et aussi le défaut qu'il avait contracté

dans la pratique de l'orfèvrerie, et qu'on lui a souvent reproché : le défaut de tourmenter ses draperies en y cassant des plis anguleux et multipliés qui leur donnent un aspect métallique. Ce défaut, qui n'en est pas un dans l'orfèvrerie, où le métal demande à briller, est commun à tous les sculpteurs de la Renaissance qui ont commencé par être orfèvres. Les deux anges dont on voit ici la gravure n'en sont pas moins des figures d'un grand goût, pleines de mouvement, de sentiment et d'une grâce touchante. Par leur air de tête, par leurs lèvres doucement épanouies, par le très léger gonflement de leur paupière inférieure qui les fait sourire avec tendresse, par leur chevelure abondante et bouclée, elles sont dignes de Léonard de Vinci lui-même, et quelques-uns de leurs traits rappellent ses adorables figures d'anges dans la *Vierge aux Rochers,* du Louvre, et dans le *Baptême de Jésus-Christ,* qui est à l'Académie de Florence, et auquel Léonard a évidemment travaillé, bien que le tableau soit de son maître. A tout prendre, on aurait bien de la peine à rencontrer parmi les plus fameux artistes florentins des figures plus attachantes, plus vivantes, plus humainement divines, que celles de ces deux anges de Verocchio, qu'on dirait retouchés par Léonard.

35. — DÉPOSITION DE CROIX, bas-relief en terre cuite, composé d'environ douze figures. On voit sur le devant le Christ mort, porté par deux disciples qui ont un genou en terre. Ces trois figures sont de haut relief, les autres vont diminuant de saillie sur plusieurs plans. Cadre-support en bois noir. — Hauteur, 0,342; largeur moyenne, 0,246.

Ce bas-relief appartenait à la duchesse de Berri depuis son second mariage avec le comte Lucchesi-Palli. A sa mort, survenue en 1865, les objets d'art qu'elle possédait furent vendus publiquement, et M. Thiers, représenté à la vente par M. Mannheim, acheta ce morceau, qui était le joyau de la collection vendue, et qui porte la griffe de Michel-Ange.

Quelques amateurs en ont mis en doute l'authenticité, tout en le déclarant d'une beauté rare, mais aucun n'a pu substituer une attribution plausible ni même vraisemblable à celle qui se présente ici d'elle-même. D'autres personnes compétentes, entre autres des artistes qui ont long-



ıp A. .ılmon



Imp. A. Salmon



temps vécu en Italie, n'ont jamais pu regarder ce bas-relief sans y reconnaître le cachet du grand maître. Pour mon compte, j'y retrouve tous les caractères de son génie, et d'abord l'expression d'un sentiment qui est inné en lui, et qui n'est jamais une mélancolie tendre, mais toujours une tristesse hautaine; ensuite, la liberté de la main autorisée par la profondeur du savoir, des mouvements contrastés et fiers, des airs de tête qui tous respirent la douleur ou la terreur, des coiffures qui ressemblent tantôt au capuchon monastique, tantôt à la capuche des matrones peintes dans les fresques de Filippo Lippi, capuche que Michel-Ange se plut à imiter dans ses peintures de la Sixtine. Parmi les figures du dernier plan, on en distingue une qui a les traits de Michel-Ange lui-même, son nez écrasé, ses pommettes saillantes et larges, son front rayé de soucis, son œil triste.

La Déposition de croix est un sujet qui a souvent occupé le génie de Michel-Ange, et cela se comprend parce qu'il y trouvait l'occasion de représenter un spectacle plein de figures émues, un spectacle tragique. Le groupe en marbre et en ronde bosse, rudement ébauché, qui est à Florence derrière le maître-autel de la cathédrale, présente quelques points de ressemblance avec les pensées de ce bas-relief, notamment la tête encapuchonnée qui domine tout le groupe, le bras du Christ, soutenu sous l'aisselle et tombant de tout son poids. Plus je considère ce morceau, plus je l'admire. La construction si savamment accusée des principales figures, leurs muscles prononcés, leurs attaches ressenties, les connaissances anatomiques montrées avec une certaine complaisance qui sera de l'ostentation chez les imitateurs, et qui n'est encore dans le maître qu'un orgueil légitime, la prédominance des parties nues sur les parties drapées, la belle tête du jeune homme qui se retourne en arrière avec tant de fierté, tout cela est marqué au coin du sublime, tout cela m'affirme le nom de Michel-Ange, tout, dis-je, et jusqu'à ces plans multipliés qui trahissent le sculpteur-peintre concevant son bas-relief comme un tableau. J'ose dire enfin qu'aucune des maquettes du maître qui sont conservées à Florence, dans la Casa Buonarotti, et dont l'une est justement

la petite ébauche d'une Déposition de croix, n'est supérieure ni même égale à ce bas-relief. Tel est mon sentiment.

36-37. — DEUX GROUPES en terre cuite se faisant pendants. L'un est modelé d'après la *Belle Jardinière* de Raphaël, l'autre d'après sa *Vierge au Chardonneret*. — Hauteur du premier, 0,227; du second, 0,225.

38. — MÉDAILLON ROND en terre émaillée, contenant un buste de jeune femme; ce buste est adhérent par le bas à un groupe de fruits, mais la tête se détache de plein relief sur un fond émaillé bleu; ouvrage de Luca della Robbia. — Hauteur, 0,850; largeur, 0,750.

La grande renommée de Luca della Robbia tient moins à ses sculptures qu'à son talent d'émailleur. Bien qu'il ait été un sculpteur excellent, il est célèbre surtout pour avoir eu l'idée de revêtir ses modèles en terre cuite d'une couche d'émail opaque, devant cacher le ton triste de l'argile et en même temps la protéger contre les injures de l'air. Sous le rapport de l'art pur, cette idée nous paraît malencontreuse, et nous l'avons dit avec franchise dans la *Grammaire des Arts décoratifs*. Sous l'empâtement de l'émail stannifère qui les recouvre, les figures charmantes de Luca della Robbia ont dû perdre infailliblement les finesses de leur modelé, le délié de leurs profils, l'accent décisif des dernières touches, et conséquemment les délicatesses de l'expression qui en résulte. De plus, quoique leur revêtement d'émail les ait rendues plus solides, il leur a ôté les apparences de la solidité en rappelant une matière que nous regardons comme fragile. Enfin, l'opacité d'une couverte glacée, brillante et lisse, si peu semblable à la porosité de la chair, au tendre des tissus vivants, a refroidi l'œuvre du sculpteur, elle a séparé de nous ce qu'elle avait d'intime, ce qui portait la trace de ses émotions, l'empreinte de ses doigts, au point qu'elle est devenue, pour ainsi parler, impénétrable à nos sentiments comme à nos regards. Il semble en effet que l'espèce de courant magnétique qui doit s'établir entre le spectateur et l'œuvre d'art, et mettre notre âme en communication avec celle de l'artiste, ne peut pas facilement se dégager d'une divinité en terre émaillée, d'une figure en faïence.



Mais lorsque nous avons fait valoir ces observations, dont la justesse d'ailleurs n'a pas été controversée, il nous échappait que le statuaire émailleur avait eu la pensée généreuse de mettre la décoration sculpturale à la portée des plus pauvres communautés, des plus humbles demeures. En un pays comme l'Italie, où le peuple est naturellement dans le secret de l'art, où tout le monde veut avoir sa part des jouissances que procure le beau, c'était une bonne fortune que de posséder, sans avoir besoin d'être riche, des ouvrages d'art susceptibles de braver les intempéries, et d'être placés non seulement dans l'intérieur de l'église ou de la maison commune, mais au dehors, en plein air, de façon à décorer à peu de frais la place publique d'un simple village.

C'est en quoi l'inspiration de Luca della Robbia fut heureuse, et nous avions eu le tort de ne pas tenir compte d'une considération qui aurait dû tempérer la rigueur de nos remarques esthétiques. Si, par les raisons que nous avons dites, l'art pur avait quelque chose à perdre dans son mariage avec la terre émaillée, qui est d'ailleurs la matière des ustensiles domestiques, des fourneaux vulgaires et des carreaux de pavement que l'on foule aux pieds, il faut reconnaître que ces désavantages sont compensés suffisamment par la facilité donnée au sculpteur de rendre ses modèles d'argile solides, inaltérables et populaires.

Le buste de jeune femme qui fait partie de la collection Thiers, ce buste qui se relève en ronde bosse sur un médaillon enguirlandé de fleurs, est d'autant plus précieux qu'au lieu de représenter une de ces madones tant et tant de fois répétées par Luca et par les artistes de sa famille, il représente le portrait d'une jeune personne à la mine souriante, à l'air fin et futé, d'une Florentine qui dut être élégante et svelte, à en juger par la longueur de son col souple et par l'ovale allongé de son joli masque.

39. — BUSTE DE FEMME, grandeur petite nature, terre cuite peinte; ouvrage italien du XVe siècle. — Hauteur, 0,390; largeur, 0,320.

Sans pouvoir l'affirmer positivement, j'estime que ce buste est de la

main d'Andrea della Robbia, neveu de Luca, qui a fait un certain nombre de terres cuites colorées sans couverte, c'est-à-dire non émaillées. On en voit à Florence, notamment au-dessus et au-dessous de la loge de l'hôpital San Paolo. Le style d'Andrea, qui se distingue surtout dans les figures de femmes par un type court et une certaine raideur dans les plis de sa draperie, se retrouve dans cette tête dont l'expression, remplie de douceur et de finesse, est celle d'une nature délicate et un peu souffrante.

40. — PETIT BUSTE, en terre cuite peinte, rehaussée d'or, du duc d'Alençon, sur une tablette en bois avec pied en bois noir, portant une applique au nom du duc d'Alençon. — Hauteur, 0,113.

Le personnage ici représenté n'est pas celui qui mourut de honte pour s'être enfui à la bataille de Pavie; c'est un fils de Catherine de Médicis, un frère de Charles IX qui lui donna, en même temps que le comté du Perche, le duché d'Alençon. Son costume est de la fin du XVI[e] siècle et tout à fait semblable à celui du roi son frère. Le portrait paraît individuel et ressemblant; il a été reverni.

41. — PETIT GROUPE de deux enfants nus et couchés qui s'embrassent, terre cuite attribuée à François Flamand; sur plinthe en bois noir. — Hauteur, 0,054; largeur, 0,164.

42. — PETIT GROUPE de deux enfants nus et couchés, jouant; il est également sur plinthe en bois noir. — Hauteur, 0,057; largeur, 0,133.

43. — TORSE D'UN SAINT SÉBASTIEN attribué au Puget; socle en bois. Ce torse est de la belle école française, et il est digne du Puget. — Hauteur, 0,292.

44. — FIGURINE DE MADELEINE en adoration, statuette de Clodion; sur socle en bois, à moulures dorées. — Hauteur, 0,202; largeur, 0,253.

Il serait difficile de trouver un ouvrage de Clodion plus librement touché, plus délicat, mieux senti. Tout ce qu'il mettait de morbidesse et d'esprit dans ses sujets licencieux, il l'a mis dans cette figure, en y exprimant, cette fois, non plus les lascivetés de l'amour sensuel, mais la tendresse d'une courtisane repentie et purifiée par l'amour divin. Les plis

Pl. 4. N° 38



[illegible] A [illegible]

Pl 5

N° 44



Imp. A. Salmon

de la draperie sont cassés finement à vives arêtes; la tête est charmante dans sa douleur; les cheveux sont rendus par un badinage d'ébauchoir qui en fait toucher au doigt la moite souplesse, le soyeux. Eu égard au sentiment qui a guidé ici la main du sculpteur, ce morceau de Clodion est rare dans son œuvre. Il en est d'autant plus précieux.

FAÏENCES D'URBINO

45. — VASE OVOÏDE à deux anses, de la fabrique d'Urbino, décoré au pourtour de tritons et de néréides; sur socle en bois sculpté. — Hauteur, 0.350.

A en juger par les figures dont il est décoré, ce vase a dû être fabriqué vers la fin du XVIe siècle, car les néréides et les tritons qu'on y a peints sont tirés, si je ne me trompe, des estampes de l'école bolonaise, et doivent être copiés d'un dessin d'Annibal Carrache. Bien qu'une peinture exécutée sur une surface plane doive nécessairement se déformer quand on la transporte sur une surface concave ou convexe, les figures de ce vase y font bon effet, sauf que la couleur des majoliques italiennes est ici, comme en général, un peu crue et indigeste.

46. — PLAT ROND, de la fabrique d'Urbino, à décor polychrome rehaussé de reflets métalliques rouges, violacés et bleu nacré, attribué à Francesco Xanto da Rovigo. Il représente quatre nymphes et un amour dans un paysage. L'extérieur du plat est décoré d'arabesques feuillagées à reflets métalliques, et il porte la date de 1549. — Diamètre, 0,240.





BRONZES

Après s'être entouré de dessins qui représentaient les plus fameuses peintures des maîtres italiens, espagnols et flamands, M. Thiers donna carrière à sa passion pour les artistes florentins, et il se composa une collection de bronzes, dont le nombre s'élève à quatre-vingt-treize, et dont les sept huitièmes environ sont des ouvrages de l'école florentine. Une douzaine de bronzes antiques témoignent de l'admiration que l'illustre collectionneur avait toujours professée pour l'art grec. Tout le reste, à l'exception de deux ou trois pièces de l'école française, est d'origine italienne et ne remonte guère plus haut que le XVIe siècle.

Presque tous ces bronzes ont des provenances connues et, pour ainsi dire, un état civil. Un des premiers que M. Thiers acheta, ce fut la maquette coulée à cire perdue de la célèbre Vierge de Michel-Ange, qui est à Florence, auprès des tombeaux de Laurent II et de Julien de Médicis. Elle lui fut gracieusement abandonnée, à prix coûtant, par le peintre Camuccini, qui l'avait acquise à la vente après décès d'un cardinal. La possession de cette ébauche inestimable inspira le goût des bronzes à M. Thiers. Il commença vers 1857 la collection dont je parle. Des amateurs, qui étaient aussi des connaisseurs habiles et qui avaient eu, dans leurs voyages en Italie, un excellent flair, M. Eugène Piot, par exemple, lui cédèrent à l'amiable quelques morceaux précieux. Il fit ensuite des

acquisitions suivies aux ventes Roussel, de Monville, Louis Fould, Eugène Piot, de Pourtalès, duchesse de Berri, de Janzé, Signol, et peu à peu, dans un espace de vingt ans, il réunit la collection qu'il a laissée en déclarant qu'il la destinait au Louvre.

Je dois dire que plus d'une fois des amateurs opulents lui firent des concessions et s'abstinrent de pousser contre lui leurs enchères à des prix qui eussent été inabordables. Enfant gâté de la fortune, aimable rival, M. Thiers avait dû ainsi des pièces admirables au suprême talent qu'il avait de désarmer ses adversaires; mais il en devait aussi quelques-unes à la chance de bien rencontrer, de voir vite et de n'hésiter point.

Il va sans dire que dans cette collection, comme d'ailleurs dans toutes ou presque toutes celles qui existent, il a pu se glisser certains morceaux douteux. En matière de bronzes, surtout en fait de bas-reliefs et de médailles, la contrefaçon est devenue si adroite; elle est du reste tellement facilitée par les inventions du génie moderne, notamment par les procédés de la galvanoplastie, que l'on peut s'attendre à trouver dans les cabinets les plus renommés et les plus riches des œuvres sur lesquelles pourrait s'exercer la critique des censeurs et des jaloux. Mais ce n'est pas aux détails qu'il faut regarder quand on veut apprécier une collection importante. Au surplus, il n'est pas de musée au monde, et je n'en excepte pas le Louvre, où l'on ne pût signaler des ouvrages qui ne seraient pas à l'abri de tout soupçon. Voilà pourquoi les amateurs sincères ne cessent d'épurer leurs collections, tantôt par des ventes partielles, tantôt par des échanges ou par des sacrifices résolus, et il est remarquable que plus ils sont exercés et instruits, plus ils sont disposés à convenir des erreurs qu'ils ont commises au commencement de leur carrière, et à confesser qu'on ne devient expert qu'après avoir fait bien des écoles.

47. — STATUETTE-APPLIQUE DE SATYRE DEBOUT (un pied et une jambe manquent); elle adhère à une tablette de marbre jaune antique encadrée de marbre noir. — Hauteur, 0,141.

Ce bronze est un antique excellent et vrai. L'Égypan qu'il représente

est plein de caractère. Le métal en est réparé, ciselé, fouillé à merveille, et le marbre jaune sur lequel il se détache le fait très bien valoir.

48-49. — DEUX TÊTES DE MULET provenant d'un siège en X; bronzes enrichis de filets d'argent incrustés; sur socles en marbre noir et griotte d'Italie. — Hauteur, 0,125.

Ces deux têtes furent trouvées à Vienne, en Dauphiné. Elles provenaient d'un siège antique dédié à Bacchus. Les experts y reconnaissent un travail du temps d'Auguste. On peut regarder en effet comme romains les ouvrages où les animaux sont imités de très près, avec ces accents de naturalisme que l'art grec n'a point mis dans le détail, parce qu'il s'attachait à rendre le caractère des formes, la physionomie de l'ensemble, plutôt que les variétés du pelage et les vérités accessoires.

50. — SATYRE DEBOUT portant une amphore; très petite statuette antique; sur socle en marbre de diverses nuances. — Hauteur, 0,078.

51. — SILÈNE DEBOUT, tenant une grappe de raisin de la main gauche et une coupe de la main droite; statuette antique en bronze jaune, sans patine; sur socle en marbre noir, orné d'une guirlande de fleurs, rapportée en argent et finement ciselée. — Hauteur, y compris le socle et la guirlande, 0,208.

52. — PETIT BUSTE DE SILÈNE, sur piédouche en albâtre oriental. — Hauteur du bronze, 0,060; y compris le piédouche, 0,092.

53. — BUSTE DE FAUNE, la tête couronnée de pampres et légèrement penchée vers la gauche. Le corps est en partie couvert par une peau de bouc nouée sur l'épaule gauche. Socle circulaire en granit vert des Vosges, avec tore en bronze doré uni. — Hauteur, 0,114; du socle, 0,118.

54. — FAUNESSE debout sur un pied et dansant; statuette antique, sur socle en granit de l'Hellespont. — Hauteur du bronze, 0,163.

55. — PYGMÉE dans l'attitude de la lutte; statuette antique, sur socle en marbre rouge antique. — Hauteur, 0,094.

Pl 6

N° 4



Imp. A. Salmon

56. — PYGMÉE ASSIS, statuette antique, sur socle en marbre rouge antique formant siège. — Hauteur, 0,083.

57. — PYGMÉE DANSANT, petite statuette antique. — Hauteur, 0,068.

Ces trois derniers morceaux ont particulièrement le caractère de l'authenticité. Les deux premiers ont une vilaine patine, mais ils sont d'un beau métal. Le troisième, le Pygmée dansant, est antique par l'esprit comme par le faire. Ce sont des figures grotesques qui ont été inspirées aux poètes et aux artistes par l'observation des nains et autres monstres procréés par la nature. Les plus grands génies de l'antiquité, à commencer par Homère, croyaient à l'existence d'un peuple de Pygmées, assez faible pour pouvoir à peine se défendre contre les grues. Aristote fait mention de ce peuple et dit qu'ils habitent des cavernes. Les croyances populaires soigneusement recueillies par de graves auteurs, tels que Pline, Solin, Pomponius Mela, et adoptées plus tard par les Pères de l'Église, assignaient aux Pygmées pour patrie les Indes, la Thrace, les bords du Nil. Ceux qui avaient vu des nains, dont les uns étaient enfantés par une erreur de la nature, les autres obtenus artificiellement, fabriqués, l'on peut dire, par des spéculateurs qui, au moyen d'une hygiène particulière et préméditée, empêchaient les enfants de croître, afin de les vendre comme des êtres curieux, ceux-là purent croire facilement et faire croire qu'il existait une race de Pygmées formant une population à part, une nation en miniature.

Cela étant, il était naturel que l'art s'emparât de ce type imaginaire et qu'il en fît l'objet de représentations comiques, soit en peinture, soit en plastique. Pour transformer un nain en caricature, il suffisait de mettre une disproportion intentionnelle entre ses membres, de supposer, par exemple, que la tête s'était développée outre mesure sur un torse avorté, qu'un homuncule porté sur des jambes minces, torses et rabougries était pourvu de certains organes qui, pouvant convenir à un homme de taille ordinaire ou même à un géant, devenaient pour le Pygmée un fardeau ridicule. Cette manière de rompre les rapports connus de la proportion

humaine ne pouvait manquer de constituer les figures les plus grotesques, pour peu que la figure fût assaisonnée d'esprit dans la pantomime et de liberté dans l'exécution. C'est justement ce qu'ont réalisé bien des statuettes antiques dont la hauteur ne dépasse pas quatre ou cinq centimètres. On voit quelques Pygmées dans les collections du Louvre. Ceux du cabinet Thiers me paraissent parfaitement authentiques, et ils sont conçus, modelés, touchés avec esprit.

58. — MIME DANSANT, statuette antique, sur socle en porphyre rouge oriental. — Hauteur du bronze, 0,116; avec le socle, 0,195.

Ce mime est très connu dans le monde de la curiosité. Il faisait partie de la célèbre collection Denon, et je le trouve doublement précieux : précieux comme objet d'art par la justesse du mouvement ou, pour mieux dire, de la saltation comique, par le bon goût de la courte draperie qui serre le torse, et par la souriante physionomie de la tête penchée; précieux comme renseignement archéologique sous le rapport du jeu scénique et du costume.

On sait quelle importance attachaient les Grecs à la pantomime du théâtre, et que toute faute commise contre la convenance du geste avait donné lieu au proverbe *faire un solécisme de la main*. « Il faut, disait Socrate, qu'aucune partie du corps ne demeure oisive dans la saltation. » Précepte admirable, et comme il l'a bien observé ici, l'auteur de cette figurine excellente, dont tous les membres obéissent au même mouvement, à la même cadence : la tête penchée, les épaules hautes, et les bras qui battent la mesure autant que les pieds!

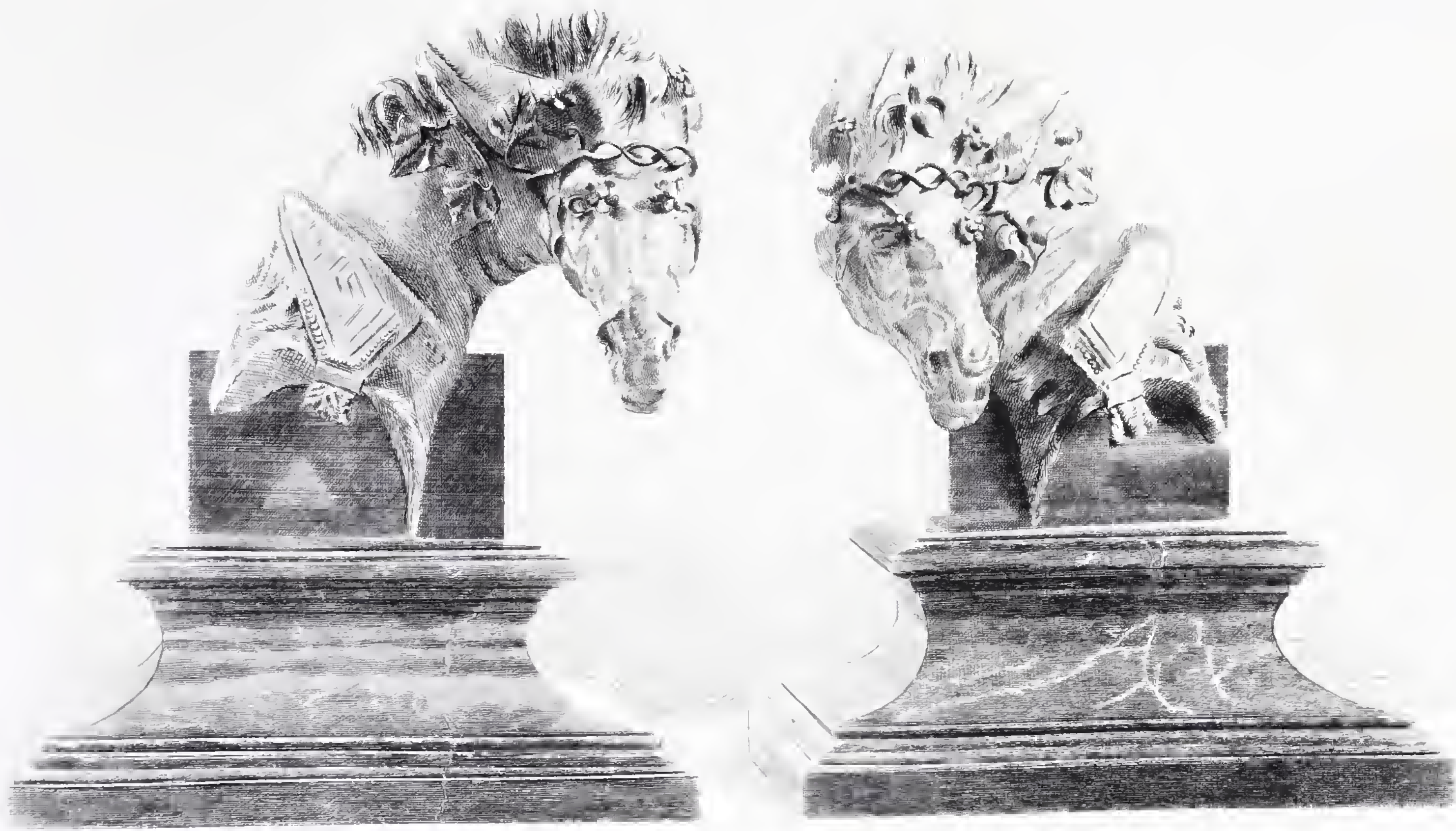
59. — HERCULE TENANT SA MASSUE de la main droite et les pommes du jardin des Hespérides de la main gauche. — Hauteur, 0,118.

60. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH, statuette italienne du XVe siècle. — Hauteur, 0,202.

Le David vainqueur ressemble à un ouvrage de Verocchio, et c'est à ce maître que je l'aurais attribué; mais il est de Vellano, de Padoue, c'est du

Pl. 7

N° 48_49.



Emile Salmon aq. f

Imp. A. Salmon

moins l'opinion d'un connaisseur, M. Charles Davillier, qui a passé beaucoup de temps de sa vie à Padoue, qui a étudié les maîtres de cette école et qui les sait à fond. Lui-même possède une épreuve de ce même David, et son épreuve me paraît meilleure que celle du cabinet Thiers. Je me range sans hésitation à son avis.

Vellano, de Padoue, était non seulement le contemporain, mais le compétiteur de Verocchio. Il eut assez de crédit à Venise pour se faire allouer une partie de la commande, qu'on avait d'abord faite à Verocchio, de la statue équestre de Colleone, comme nous le verrons dans l'article relatif au n° 125.

61. — STATUETTE ÉQUESTRE. Jeune homme couronné de lauriers, montant un cheval passant; sur socle en bois noir, orné de plaques en lapis. — Hauteur du bronze, 0,225; avec le socle, 0,398.

A en juger seulement par le caractère du cheval, on pourrait croire ce bronze de la fin du XVe siècle : le train de derrière n'est pas en rapport avec le poitrail, et surtout avec l'encolure, et cette disposition est une faute qui ne pouvait guère être commise que dans un siècle où les formes et les mesures du cheval n'étaient pas familières à tous les artistes ; mais le cavalier a toute la grâce du XVIe siècle, et une grâce légèrement maniérée qui fut particulière à ce temps-là : on dirait un jeune patricien romain associé à l'empire. Il y a autant d'aisance et d'élégance dans son mouvement que de fierté dans l'allure de son cheval. M. Thiers ne pouvait regarder ce bronze sans songer à Léonard de Vinci, sans doute parce que la tête du cheval est tout à fait semblable, pour l'expression, à une autre tête tracée à la plume par Léonard et dont le dessin magistral et incontestable appartenait à M. Émile Galichon. C'est le même sentiment de la vie, la même dignité, le même feu. Mais Léonard de Vinci connaissait trop bien l'anatomie et les proportions du cheval pour qu'on puisse lui attribuer ce morceau, qui semble sorti plutôt de l'école de Padoue, étant d'ailleurs revêtu de la patine noire qu'affectionnaient les Padouans. Ce groupe est traité en esquisse, et il manque un peu de finesse dans l'exé-

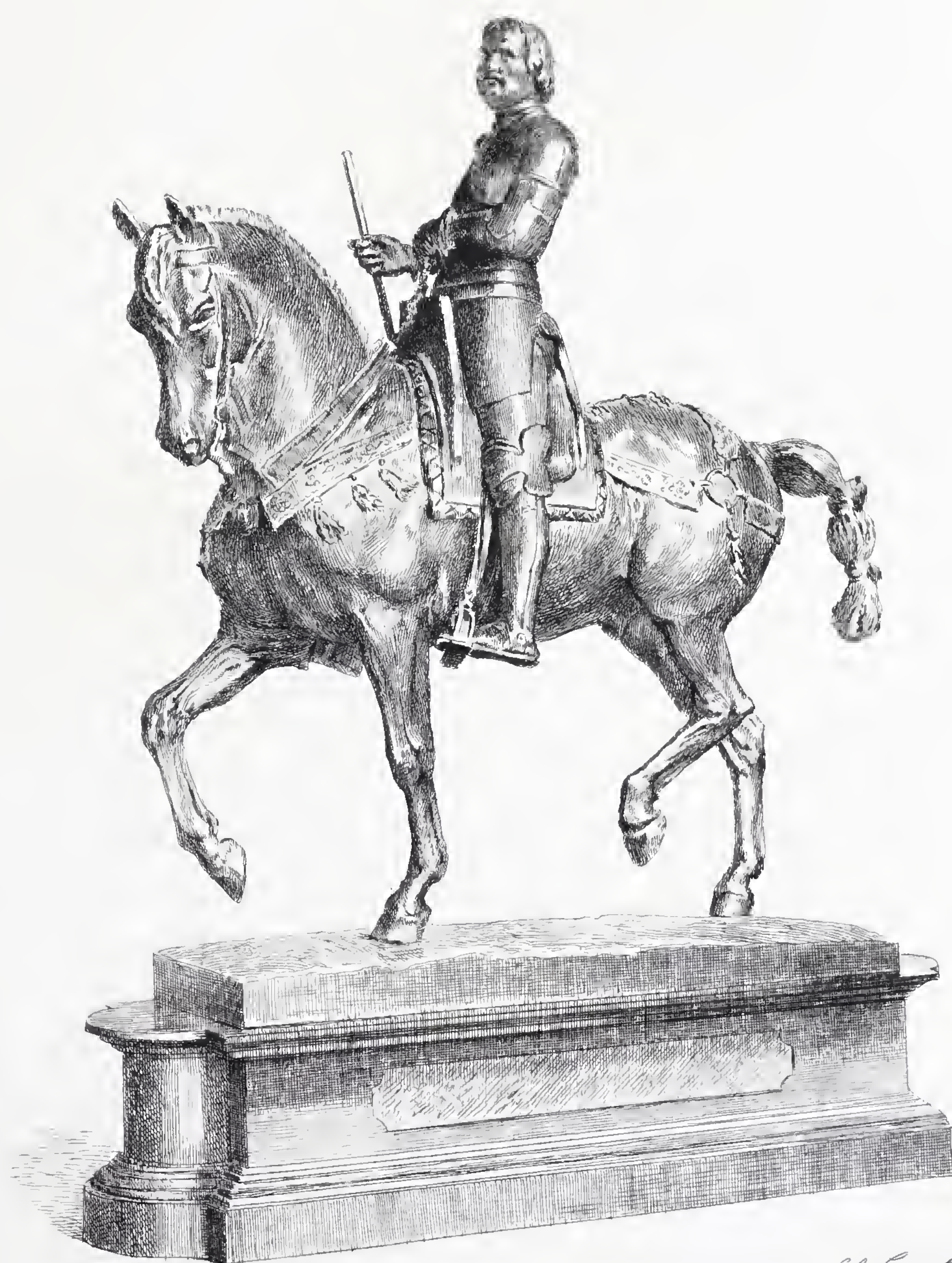
cution; mais il a beaucoup de caractère, et s'il fallait mettre un nom au bas de ce bronze, on ne pourrait penser qu'à un nom illustre.

62. — FIGURE ÉQUESTRE d'un capitaine qui est revêtu de son armure et qui tient le bâton du commandement. Le cheval est moderne, il marche au pas. — Hauteur du bronze, 0,337; avec le socle, 0,445.

Le cavalier représenté ici est certainement le maréchal de Trivulce. Il ressemble beaucoup, en effet, au portrait peint de ce héros, que j'ai vu naguère à Milan (en novembre 1880), chez le marquis Trivulzio, lorsqu'il me fit les honneurs de son palais et de sa précieuse collection. Le portrait du maréchal est d'un élève de Léonard de Vinci. Quant au modèle de la figure en bronze, on pourrait l'attribuer à Léonard, s'il existait encore quelque ouvrage de sculpture authentique de ce grand maître, auquel il fût possible de comparer le modèle dont nous parlons. Il est très probable, en tout cas, que la figure du cavalier a été faite à Milan, dans l'école léonardesque. Le cheval ayant dû être modelé et fondu à nouveau, M. Thiers en confia l'exécution à M. Fremiet, et il ne pouvait choisir un artiste plus capable d'une besogne aussi difficile, un sculpteur qui connût mieux les proportions, la structure et les allures du cheval. Adaptant à merveille le caractère de la monture à celui du cavalier, M. Fremiet les a si bien soudés l'un à l'autre qu'ils paraissent ne faire qu'un.

63. — MAQUETTE coulée en bronze, à cire perdue, de la Vierge en marbre, de Michel-Ange, qui est placée dans la sacristie nouvelle de l'église San Lorenzo, à Florence, entre les tombeaux de Julien de Médicis et de Laurent II, duc d'Urbin, dit le *Pensieroso*. La fonte de ce bronze est du XVI[e] siècle. — Hauteur du bronze, 0,411; avec le socle, 0,550.

La statue de Michel-Ange n'est guère plus terminée que la maquette qu'il en avait modelée librement et, pour ainsi dire, négligemment. Le grand maître avait donné cette maquette à Jean Salviati, archevêque de Florence, et elle fut conservée pendant trois siècles par la famille Salviati, qui s'éteignit vers 1830, dans la personne d'un cardinal. Le peintre Camuccini, ayant acheté ce bronze, le céda gracieusement à



Imp. A. Salmon

M. Thiers au prix d'acquisition. C'est une esquisse heurtée où frémit encore le pouce du sculpteur. Elle contient tout Michel-Ange et la quintessence même de son génie.

Lorsque je vis ce bronze pour la première fois, je ne pus m'empêcher de dire à M. Thiers : « De pareils morceaux devraient être à la galerie de Florence ou au Louvre, et volontiers on en demanderait l'expropriation pour cause d'admiration publique. »

La Vierge de Michel-Ange n'est pas douce, naïve et un peu pensive comme celle de Raphaël, ni divinement chaste comme celle de Fra Angelico; elle est animée d'un sentiment de tristesse altière et sombre. Elle n'a rien de la douceur d'une vierge ni de la tendresse d'une mère. Il semble que sa divinité hautaine répugne à la vulgarité des soins maternels. Même dans cette action de l'allaitement, où toutes les mères ont de la grâce, elle laisse voir une bouderie des lèvres, je ne sais quelle moue virginale qui n'avait encore jamais paru dans la peinture ni dans le marbre. Sa tête, penchée comme celle du *Pensieroso,* s'enveloppe d'ombre, et sa draperie, serrée sur les formes qu'elle recouvre, ne donne que des plis rares et d'un grand goût, dans la maquette comme dans la statue. L'enfant, étant suspendu à la mamelle de la Vierge, ne nous montre que la nudité de ses flancs robustes, et, moyennant ce beau sacrifice, l'attention se porte sur un seul visage; tout l'intérêt s'y concentre : l'émotion est grande et forte parce qu'elle est une.

64. — STATUETTE EN BRONZE du *David* de Michel-Ange; elle est posée sur un piédestal en marbre vert de mer. — Hauteur du bronze, 0,391; du socle, 0,245.

Cet admirable morceau vient d'une vente faite par M. Eugène Piot, en avril 1864. On peut le regarder comme une esquisse terminée de la grande statue de David qui était placée à la porte du Palais-Vieux, à Florence, et qui a été transportée, lors des fêtes du centenaire de Michel-Ange, à l'Académie des Beaux-Arts. Cette petite figure, soit qu'elle ait été un modèle qui a précédé la statue, soit qu'elle ait été modelée d'après

le marbre original, est bien supérieure à ce marbre même. Elle est d'une suprême élégance; la tête, trop grosse dans la statue, est dans le bronze plus légère et mieux portée sur les épaules. J'en trouve l'attribution à Michel-Ange très plausible. Il me semble même qu'elle ne peut émaner que de la main auguste d'un tel maître. On sait que l'amateur qui la vendit est un connaisseur des plus habiles et que son affirmation a du poids.

65. — STATUETTE DE MERCURE DEBOUT. Il a des talonnières et des ailes à son pétase. Il pose le pied gauche sur une boule; l'autre pied est en l'air comme si le dieu allait prendre son vol. — Hauteur du bronze, 0,479; du socle, avec la boule, 0,349.

M. Thiers estimait que ce bronze pouvait être attribué à Benvenuto Cellini, et son opinion était celle de quelques habiles connaisseurs.

Et d'abord, il me paraît que le Mercure dont je parle doit avoir précédé celui de Jean Bologne, et voici pourquoi : parce que, le Mercure de Jean Bologne une fois trouvé, il ne serait venu dans l'idée d'aucun sculpteur de composer la même figure plus sagement et plus froidement, c'est-à-dire de lui ôter le bel élan, le mouvement résolu qui le distinguent et en font un chef-d'œuvre. On peut passer de la timidité à la hardiesse, mais non pas d'une hardiesse heureuse à une timidité volontaire. Il est évident pour moi que le Mercure de Jean Bologne est postérieur à celui de la collection Thiers. Benvenuto, de vingt-quatre ans plus âgé que Jean Bologne, a devancé le sculpteur français dans la conception de son Mercure, et nous en avons la preuve dans une des figures qui occupent les niches du piédestal que Cellini a composé avec tant de soin pour sa statue de Persée. Nous disons plus loin, dans le commentaire relatif au Persée, que l'une des quatre figures du piédestal était un Mercure. Or ce Mercure, pour remplir l'espace d'une niche peu profonde, devait être modelé presque droit, et ne pouvait avoir de mouvement qu'en sens vertical. Il lui eût été impossible d'avoir, par exemple, une de ses jambes levée en arrière, puisque le peu de profondeur de la niche ne s'y prêtait point. Il est donc fort probable qu'avant de composer le Mercure du piédestal

Pl. 9

N° 63



surtout dans une réduction. Mais l'habile statuaire a senti la nécessité de tenir les extrémités relativement fortes, par cette raison que, s'il eût observé l'exacte proportion qu'elles devaient avoir, les mains, perdues dans les espaces de l'air, auraient paru appartenir à une femmelette, et aussi parce que l'expression des extrémités, dans une figure volante, a besoin, pour être saisie, d'être prononcée et même quelque peu chargée, tandis que cette nécessité n'existe pas pour une copie en petit, qui sera toujours près de l'œil.

67. — VÉNUS ACCROUPIE, statuette de travail italien ; sur socle carré, en spath fluor. — Hauteur du bronze, 0,100 ; du socle, 0,064.

68. — VÉNUS ACCROUPIE près d'une fontaine; statuette en bronze, fondue à cire perdue, travail italien du XVIe siècle ; sur socle en marbre griotte. — Hauteur du bronze, 0,191 ; du socle, 0,084.

Quoique daté de 1601, ce morceau appartient tout à fait au XVIe siècle par l'élégance de la tournure et par le style.

69. — HERCULE ENFANT, qui étouffe des serpents ; petit bronze florentin du XVIe siècle, à cire perdue; sur pied en bois noir. (Vente de Monville.) — Hauteur du bronze, 0,100 ; du pied, 0,045.

70. — MÉLÉAGRE armé d'une lance. Il est représenté dans l'action d'attaquer le sanglier. — Hauteur du bronze, 0,244 ; du socle, 0,114.

Ce bronze provient des ventes Nani et de Pourtalès. Il est remarquable, et il sort de la main d'un maître.

71. — STATUETTE D'HOMME debout, dans l'attitude de la douleur ; bronze de la fin du XVIe siècle ; sur socle en marbre et albâtre, avec appliques dorées. Il y a eu des manquements à la fonte; pour réparer ces défauts, c'est-à-dire pour boucher les trous, on a mis des béquets. — Hauteur du bronze, 0,300 ; du socle, 0,110.

72. — STATUETTE D'HOMME debout, dans l'attitude de porter ; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0.250 ; du socle, 0,155.

Ce bronze est italien, et dans le style de Michel-Ange ; on pourrait l'at-



Imp. A. Salmon

tribuer à Bandinelli, qui affectait souvent d'imiter ce grand maître, dont il se croyait modestement le rival, sinon l'égal; mais je trouve dans cette figure, d'une robuste et fière élégance, quelque chose de supérieur à tout ce que j'ai vu de Bandinelli. Un de nos fins connaisseurs, M. Charles Davillier, y voit quelques traits de ressemblance avec certains ouvrages de l'Ammanati.

73. — STATUETTE DE FEMME NUE, debout; bronze italien du XVIe siècle. — Hauteur. 0,322

On croit y reconnaître une des figures faites par Benvenuto Cellini, pour être placées dans une des niches du piédestal sur lequel pose le Persée. Ce serait alors une étude pour la Danaé ou la Minerve.

74. — LUCRÈCE SE POIGNARDANT, statuette du XVIe siècle et de travail italien, attribuée avec vraisemblance à Sansovino. — Hauteur, 0,255; hauteur du socle, 0,136.

75. — LA CHARITÉ, figurée par une femme à demi couchée, allaitant un enfant et en ayant un autre à ses pieds; bronze florentin du XVIe siècle. — Hauteur du bronze, 0,115; largeur, 0,206; hauteur du socle, 0,082.

En matière d'art et de style, les siècles ne sont pas ce qu'ils seraient dans l'ordre chronologique. De même que le XVe siècle était déjà fini avant l'année 1500, de même le XVIe siècle s'est prolongé jusque dans le XVIIe, et l'on peut dire qu'il a duré, chez nous surtout, presque jusqu'à la fin du règne de Henri IV.

76. — SAINT SÉBASTIEN, martyr, attaché à un arbre; bronze italien du XVIe siècle. — Hauteur du bronze, 0,471; du socle, 0,183.

C'est un beau morceau, savamment modelé, plein de sentiment et, ce qui ajoute à son prix, muni d'une belle patine. On ne saurait à quel artiste l'attribuer sûrement; mais on peut affirmer qu'il est de l'école de Sienne. Il provient d'une des ventes faites par M. Eug. Piot, qui n'a jamais eu

dans ses collections que des objets d'art choisis avec beaucoup de compétence et de discernement.

77. — GUERRIER DEBOUT, s'appuyant sur son bouclier; statuette de travail italien du XVIe siècle; sur socle en marbre jaune de Sienne. — Hauteur du bronze, 0,183; du socle, 0,050.

78. — PETITE COPIE en bronze d'une des figures de marbre qui décorent le tombeau de Laurent II de Médicis, à San Lorenzo. Cette figure est celle de l'*Aurore*. — Hauteur du bronze, 0,150; largeur, 0,366; hauteur du socle, 0,176.

Selon toute apparence, cette copie, assez librement faite, appartient plutôt au XVIIe siècle qu'au XVIe.

79. — PETITE COPIE en bronze d'une des figures en marbre qui décorent le tombeau de Julien de Médicis, à San Lorenzo. Cette figure est celle de la *Nuit*. Elle est sur un support en bois noir garni de moulures en cuivre. — Hauteur du bronze, 0,165; largeur, 0,200; hauteur du support, 0,148.

Cette réduction paraît plus ancienne que l'autre, et remonter au temps même de Michel-Ange. Elle fut achetée de Castellani, à Rome, par M. de Nolivos, pour le compte de M. Thiers.

80. — STATUETTE DE FEMME NUE, endormie sur un tronc d'arbre; ouvrage italien du XVIe siècle. — Hauteur, 0,159.

81. — STATUETTE D'HOMME debout, ouvrage italien du XVIe siècle; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0,250.

82. — STATUETTE D'ADOLESCENT debout, dans l'attitude de la douleur; bronze italien du XVIe siècle; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0,320.

83. — SATYRE DEBOUT, soufflant dans une coquille; statuette en argent, de style antique; sur socle en granit de l'Hellespont. — Hauteur de la figure, 0,149; du socle en granit, 0,043.

84. — STATUETTE DE CLÉOPATRE assise, ouvrage italien du XVIe siècle; sur socle en bois et contre-socle en marbre noir. — Hauteur, 0,315; du socle, 0,051.

Ce bronze, attribué avec toute vraisemblance à Sansovino, provient de la vente de Monville.



Imp. A. Salmon.

85. — JEUNE SUIVANT DE BACCHUS, accroupi et buvant; statuette en bronze de travail italien du XVI[e] siècle; sur socle carré en spath fluor. — Hauteur du bronze, 0,105; du socle, 0,061.

86. — BACCHANTE DANSANT, statuette de style antique; sur socle en marbre de diverses nuances. — Hauteur, 0,177; du socle, 0,045.

87. — ÈVE DEBOUT, tenant une pomme; statuette italienne du XVI[e] siècle; sur socle en marbre vert de mer. — Hauteur du bronze, 0,172; du socle, 0,088.

Cette Ève est plutôt une Vénus après le jugement de Pâris. Elle a toute la grâce, toute l'élégance des bronzes qu'affectionnait M. de Monville, et c'est à la vente de cet amateur que M. Thiers l'acheta.

88. — FIGURE DE FEMME drapée et debout tenant des fleurs dans sa main gauche; ouvrage italien du XVI[e] siècle. — Hauteur, 0,405; du socle en marbre, 0,242.

89. — STATUETTE DE SATYRE assis sur un vase et buvant; bronze italien de la fin du XV[e] siècle; sur pied en marbre griotte. — Hauteur du bronze, 0,290; du socle, 0,072.

On regarde ce bronze comme étant de l'école padouane et comme portant les marques de la fonte pratiquée dans cette école au XV[e] siècle.

90. — STATUETTE DE SATYRE assis sur un vase et jouant de la flûte de Pan; ouvrage italien du XVII[e] siècle (ou peut-être imitation moderne d'un bronze de ce temps-là). — Hauteur du bronze, 0,296; du socle, 0,068.

91. — L'ASTRONOMIE, figure allégorique, d'après Jean Bologne; sur socle carré en marbre. — Hauteur du bronze, 0,375; du socle, 0,246.

C'est probablement une réduction faite par Susini, élève de Jean Bologne, d'après une figure de son maître.

92. — FIGURE D'HOMME debout (Mercure?), tenant une bourse; ouvrage italien du XVI[e] siècle. — Hauteur, 0,320.

C'est une assez faible imitation de l'antique, et le morceau paraît

douteux à des connaisseurs exercés. Il provient cependant de la vente Louis Fould, où il était catalogué comme un Mercure.

93. — FAUNE AUX CYMBALES, figure du XVI[e] siècle, d'après l'antique; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0,318; du socle, 0,098.

94. — MÉDAILLON OVALE représentant en bas-relief le sujet de Léda et le Cygne; ouvrage délicat du XVI[e] siècle, rappelant les œuvres de Germain Pilon; monté sur piédouche en bois sculpté. — Hauteur, 0,119; largeur, 0,203; hauteur totale, 0,329.

95. — FIGURE DE DIEU MARIN, assis sur un groupe de trois dauphins et soufflant dans une conque qu'il tient de son bras droit surélevé; modèle de fontaine; bronze italien du XVI[e] siècle; sur socle en marbre. — Hauteur, 0,422; du marbre, 0,233.

96. — ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE par le centaure Nessus; groupe en bronze, de travail italien, provenant de la vente de Monville faite en 1861; socle en ébène orné de bas-reliefs en bronze. — Hauteur du bronze, 0,240.

Ce groupe est du XVII[e] siècle. Il est superbe de métal et de patine. Le ciseleur a exprimé la robe du cheval avec le rifloir et poli les chairs de la partie humaine du centaure.

La composition de cet enlèvement est bien connue. Elle existe en deux dimensions. Les exemplaires de la plus grande se rencontrent assez souvent; ceux de la petite sont d'une extrême rareté. L'expert Roussel n'en connaissait que deux authentiques, et il estimait celui-ci de beaucoup supérieur à l'autre.

97. — FIGURE DE BACCHUS à demi couché; sur socle en marbre noir. — Hauteur, 0,281; largeur, 0,371; hauteur du marbre, 0,073.

98 — AUTRE FIGURE DE BACCHUS à demi couché, faisant pendant à celle qui précède; posée également sur socle en marbre noir. — Hauteur, 0,296; largeur, 0,368; hauteur du socle, 0,075.

Ces deux bronzes sont des premières années du XVII[e] siècle, et ils paraissent de travail italien.

Pl. 12.

N° 82.



Imp. A. Salmon.

99. — PETITE STATUETTE DE BACCHUS debout; patine de couleur antique. — Hauteur, 0,141.

100. — TÊTE DE FAUNE enfant couronné de pampres, de style antique; sur socle en marbre vert de mer. — Hauteur, 0,101; du socle, 0,137.

On peut attribuer ce morceau à Zoffoli, artiste italien qui florissait au commencement du XIXe siècle. Il modelait ses bronzes d'après l'antique, les fondait d'un beau métal, et les réparait à merveille. On en peut juger d'après les deux morceaux qui suivent.

101. — FIGURE DE CENTAURE à tête de faune, d'après l'antique, par Zoffoli; sur socle en marbre. Il a les mains derrière le dos. — Hauteur, 0,326; largeur, 0,232; hauteur du marbre, 0,136.

102. — AUTRE FIGURE DE CENTAURE, d'après l'antique, par Zoffoli; socle en marbre. Il tient de la main gauche une peau de lion, la main droite est levée. — Hauteur, 0,368; largeur, 0,258; hauteur du marbre, 0,136.

103. — BUSTE DE JEUNE FAUNE couronné de fruits; bronze italien du XVIe siècle; sur socle en marbre. — Hauteur, 0,075; du marbre, 0,098.

104. — PETIT SATYRE assis, se tenant la jambe droite; morceau italien du XVIe siècle; sur piédouche en marbre rouge antique. (Vente de Monville.) — Hauteur du bronze, 0,063; du socle, 0,052.

105. — SATYRE ENFANT monté sur un cygne; bronze italien du XVIe siècle; sur socle à gorge, en bois noir. — Hauteur du bronze, 0,112; du socle, 0,044.

106. — SAMSON COMBATTANT, groupe en bronze, de travail italien et du XVIe siècle. — Hauteur, 0,389; du socle en marbre, 0,093.

Ce groupe est d'un beau sentiment, d'un puissant caractère. Il se rattache à l'école de Michel-Ange.

107. — LA VERTU terrassant le Vice; groupe reposant sur un socle ornemental à trois

coquilles, et cariatides de femmes ailées. Le pied est en marbre. — Hauteur totale du bronze, 0,341 ; hauteur de la base, 0,104.

C'est une réduction par Susini, élève de Jean Bologne, du groupe que son maître avait modelé et coulé en bronze à Florence, et qui du palais des Offices a été transporté au palais du Bargello, dont on a fait le *Museo nazionale*. En regardant ce groupe, qui porte un caractère prononcé de sensualisme, on peut se demander si c'est la Vertu qui triomphe du Vice, ou le Vice qui triomphe de la Vertu.

108. — FEMME DEBOUT, figure allégorique de la Science ; bronze italien du XVI[e] siècle, probablement par Jean Bologne ; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0,420 ; du socle, 0,195.

Les deux morceaux qui précèdent sont remarquables, sincères et de beau métal.

109. — UNE DIVINITÉ MARINE, une Vénus peut-être, couchée sur un bouc marin ; sculpture de haut relief, dans un cadre en bronze ciselé, soutenu par un support en marbre, provenant de la vente de Monville. — Hauteur, 0,320 ; largeur, 0,570.

L'attribution de ce magnifique bronze à tel ou tel maître est difficile. On pourrait le croire sorti de l'école de Michel-Ange. M. Thiers l'attribuait, non sans raison, à Jacopo Sansovino, qui du reste ne s'est pas fait faute d'imiter Michel-Ange comme l'imitaient presque tous les sculpteurs du XVI[e] siècle. La divinité des eaux est assise, ou plutôt couchée avec abandon et avec une grâce toute sensuelle, sur un monstre fantastique, moitié bouc, moitié poisson, dont *la croupe se recourbe en replis tortueux*. Le monstre de l'artiste vénitien n'est pas menaçant comme celui de Racine ; il est au contraire subjugué par la déesse lascive, qui laisse traîner sa chevelure sur la barbe limoneuse du bouc chimérique. Deux amours qui se jouent sur la queue ondoyante du monstre remplissent la partie supérieure du fond ; mais, comme le relief de ces figures secondaires est discret, il fait avancer la figure principale, qui est sculptée de haut relief. Cette belle figure, dont le modelé savant est accentué sans petitesse et calculé pour les effets du bronze, me rappelle, par son style et son exécution, une des allégories qui

Pl. 13

SANSOVINO



décorent le mausolée de Paul III, à Saint-Pierre de Rome, et c'est ce qui m'avait fait penser, d'après l'opinion déjà émise par Chenavard, que l'auteur du groupe dont je parle pourrait bien être Guillaume della Porta, élève de Michel-Ange. On sait que la statue de della Porta, bien qu'elle symbolise la Justice, présente des formes si provocantes qu'il a fallu en effacer la séduction sous une draperie décente.

Tout concourt à faire valoir la chair compacte et polie de la déesse anadyomène : les plis fouillés de son écharpe et les rides de l'onde émue, la surface grenue du fond, le pelage velu du dragon et ses cornes striées, les ailes des deux amours. Rien ne convient mieux, d'ailleurs, que le bronze à une composition marine. Les figures paraissent humides comme si elles sortaient de l'eau. Le jour y étend des traînées lumineuses sur les grands plans; il égaye les ombres par des reflets qui font tourner les parties convexes; il prête aux formes une sorte de vie frémissante et un éclat prestigieux qui rappelle les miroitements de la mer. La Vénus marine est traitée dans ce remarquable ouvrage avec morbidesse, mais d'un ciseau ferme. L'exécution conserve de l'ampleur, tout en pénétrant dans les menus détails; elle est énergique et souple, contenue et chaleureuse tout ensemble.

110. — PETIT BUSTE DE CÉSAR, bronze italien du XVI[e] siècle; sur socle en serpentin d'Égypte. — Hauteur du bronze, 0,297; du socle, 0,211.

111. — PETIT BUSTE DE NÉRON, bronze italien du XVI[e] siècle; sur socle en serpentin d'Égypte. — Hauteur du bronze, 0,296; du socle, 0,211.

Ces deux bustes ont été modelés d'après l'antique; ils sont l'un et l'autre pleins de caractère.

112. — TÊTE DE GOLIATH, morceau italien du XVI[e] siècle; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0,074; du socle, 0,099.

C'est un petit chef-d'œuvre de ciselure. Il fut acheté à Vienne par M. de Nolivos. Le travail de ciselure y est poussé au dernier degré de la finesse, et même avec un peu d'affectation dans le rendu de la chevelure frisée.

113. — PETIT BUSTE d'homme; il est chauve, et il a la tête penchée un peu en arrière; sur socle à pans en bois noir, avec incrustations de marbre. — Hauteur du bronze, 0,137; du socle, 0,094.

On ne peut rien trouver de plus modelé, de plus vrai, de plus vivant que ce petit buste, qui doit être le portrait de quelque personnage historique. C'est un bronze italien du XVe siècle. La patine en est de toute beauté. La tête est l'œuvre d'un maître, sans doute un des plus fameux. Je crois y reconnaître une des têtes qui font saillie dans les encadrements de la porte de Ghiberti, au Baptistère de Florence.

114. — PETIT BUSTE, qui paraît être celui de Diane de Poitiers; bronze du temps, enchâssé dans un piédouche en bronze doré. — Hauteur totale, 0,138.

Par la physionomie, qui est charmante, par le choix du métal et le ton de la patine, ce petit buste est un morceau vraiment exquis.

115. — STATUETTE DE HENRI IV, debout; figure modelée et fondue du temps de la Restauration. — Hauteur, 0,463.

116. — STATUETTE DE MARIE DE MÉDICIS, debout, faisant pendant à celle qui précède, modelée et fondue dans le même temps. — Hauteur du bronze, 0,475; du socle, 0,127.

117. — BUSTE DE HENRI IV, bronze du temps; sur piédouche en albâtre. — Hauteur du bronze, 0,260; du piédouche, 0,243.

118. — BUSTE DE MARIE DE MÉDICIS, faisant pendant à celui qui précède; sur piédouche en albâtre, et du même temps. — Hauteur du bronze, 0,250; du piédouche, 0,243.

Selon toute apparence, les deux bustes décrits sous les n°s 117 et 118 sont de Guillaume Dupré, qui fut sous Henri IV « contrôleur général en l'art de sculpture sur le faict des monnaies et revers d'icelles ». Bien que la célébrité de cet artiste tienne à ses médailles, d'une beauté rare, il fut sculpteur et jugé digne, comme tel, de modeler la figure équestre de Henri IV qui fut placée sur le pont Neuf, à Paris, et dont le cheval, tout modelé et jeté en bronze, avait été envoyé de Florence par

Pl. 14.

N° 110



Imp A Salmon

le grand-duc François Ier de Médicis, lequel avait fait présent de ce cheval à Marie de Médicis, sa fille. L'auteur du cheval était Jean Bologne, mort avant d'y avoir mis la dernière main. Ce fut Pietro Tacca, son élève, qui en termina le modèle et le fit couler en bronze.

Lorsqu'on eut mis la statue de Guillaume Dupré sur le cheval de Jean Bologne, on trouva un défaut de proportion entre les deux ouvrages. Les uns disaient que la figure du roi était trop petite pour sa monture, les autres que le cheval était trop lourd pour le cavalier. On n'en peut juger aujourd'hui que par les anciennes gravures, la statue équestre de Henri IV ayant été détruite pendant la Révolution et remplacée depuis par celle de Lemot.

C'est dans les médailles, où il a si bien exprimé la vie et rendu la chair de ses modèles, que le talent de Guillaume Dupré se montre supérieur, et c'est comme graveur en médailles qu'il est partout vanté. Le plus grand éloge qu'on ait fait de sa sculpture est celui qu'il en a fait lui-même, dans un mémoire daté de 1603, où il s'exprime ainsi avec une immodestie naïve :

« Avant de le nommer (contrôleur général en l'art de sculpture sur le faict des monnaies et revers d'icelles), Henri IV avoit déjà apprécié le mérite de Guillaume Dupré. En 1597 il avoit vu pour la première fois une sculpture de cet artiste. En la gentillesse et la grâce de l'ouvrage qui lui fut présenté, ayant reconnu que Dupré promettoit quelque chose de grand et de hardy, s'il étoit employé à la sculpture, cela meût Sa Majesté de le retenir à son service et de lui donner logis au Louvre et cent escus d'appointements. »

Voici maintenant ce que nous savons par une lettre de Malherbe à Peiresc : « A la mort de Henri IV, il se fit deux effigies par commandement : du Pré en fit l'une, et Grenoble l'autre (Grenoble, sculpteur, valet de chambre de Henri IV, aux gages de 33 liv., puis de 100); celle de du Pré, au gré de tout le monde, étoit parfaite. Je fus pour la voir, mais elle étoit déjà vendue. » (*Lettres à Peiresc,* tome III, p. 178.)

Les deux bustes du cabinet Thiers sont traités avec beaucoup de vérité

et beaucoup de soin, sans que la précision des formes ait amené de la froideur dans l'exécution.

119. — BRULE-PARFUMS, formé d'une autruche debout; ouvrage italien du XVI[e] siècle. — Hauteur, 0,310.

Il existe à Florence, dans le musée national, au palais du Bargello, des animaux faits de la même façon. Nous y avons vu un autour (oiseau de poing), un martinet noir (alérion), un taureau, un bouc, un paon. Ces bronzes sont attribués à Jean Bologne et sont, en tout cas, dans sa manière. Ils sont de grandeur naturelle, à l'exception du taureau. L'autruche du cabinet Thiers est d'un dessin très élégant et d'une ciselure très fouillée.

120. — SECCHIA (ce mot signifie, en italien, un seau à puiser de l'eau) décorée de guirlandes et de médaillons en relief; bronze italien de la Renaissance. — Hauteur, 0,107; avec l'anse levée, 0,219.

Il serait malaisé de désigner l'auteur de ce précieux morceau. On pourrait tout au plus hasarder les noms de Nicoletto, de Modène, ou de Joan Andrea, de Brescia. Le goût d'orner toute chose était si vif au XV[e] siècle, qu'il s'appliquait même à des objets qui avaient pris la forme d'un ustensile vulgaire. Cette secchia n'est pas seulement un bronze fin, riche de motifs, ornements ou figures, et ornée comme une pièce d'orfèvrerie, on y voit encore des plaquettes rapportées sur le moule en cire, avant la fonte, et ces plaquettes sont d'un style excellent et du travail le plus délicat.

121. — FEMME NUE DEBOUT, ouvrage italien du XVI[e] siècle; sur un socle rond cannelé, en marbre rouge griotte. — Hauteur du bronze, 0,523.

122. — SATYRE DEBOUT, étendant le bras droit et portant sa flûte de la main gauche; sur socle en granitelle. — Hauteur du bronze, 0,182; du socle, 0,114.



Imp A Salmon

123. — SATYRE ASSIS, petite statuette de travail italien du XVI[e] siècle, portant des traces de dorure ; sur piédouche en marbre rouge antique. — Hauteur du bronze, 0,081 ; du socle, 0,039.

124. — BUSTE-APPLIQUE SANS FOND. Tête d'ange, de profil à gauche, portant un diadème, et le corps couvert d'un vêtement sacerdotal ; bronze italien du XVI[e] siècle, appliqué sur une plaque ovale de marbre noir. — Hauteur du bronze, 0,270.

125. — STATUE ÉQUESTRE DE BARTOLOMMEO COLLEONE, copie réduite de la statue monumentale que l'on voit à Venise sur la place Saints-Jean-et-Paul. Elle est posée sur un socle en marbre blanc. Elle a été exécutée en 1855, par M. Ramus. — Hauteur, 0,6.5; avec le socle, 0,866.

Le héros qui est ici représenté fut un guerrier farouche, un condottiere énergique et hautain. Son caractère s'était trempé de bonne heure au milieu des périls d'une jeunesse aventureuse. Fils d'un guelfe que les Visconti avaient chassé de Bergame et qui s'était réfugié à la Rocca di Trezzo, Bartolommeo Colleone avait vu son père égorgé par des traîtres qui étaient ses parents. Sa mère et lui, retenus prisonniers par les assassins, s'évadèrent du château de la Rocca, mais ce fut pour tomber aux mains du tyran de Crémone, qui les remit en prison pour les dettes de leur famille. Dès que le jeune Colleone en fut sorti, il alla faire ses premières armes dans l'armée d'un condottiere pérousin très renommé, Braccio de Mantoue, de la maison des Forte Bracci, lequel était devenu par la force tyran de Pérouse. Il entra ensuite au service de la République de Venise, sous les ordres du fameux Carmagnola, lorsque celui-ci, combattant contre Philippe-Marie Visconti, duc de Milan, après avoir combattu pour lui, défit les généraux de Philippe, qui étaient le grand Sforza et le terrible Piccinino, deux des plus illustres capitaines du XV[e] siècle.

Bartolommeo Colleone (ou Coglione) était né à Bergame, en 1400. A l'exemple de Carmagnola, son ancien chef, qui avait été décapité à Venise, comme suspect de trahison, il passa dans le camp ennemi et servit le duc de Milan; mais il l'abandonna en 1448 pour revenir sous les drapeaux de Venise. Une telle conduite serait jugée sévèrement aujourd'hui : elle était habituelle à tous les condottieri de ce temps-là, même au plus honnête, au plus estimé de tous, qui était Francesco de

Montefeltro, duc d'Urbin. Les condottieri étaient des mercenaires. Ils faisaient un contrat de louage. Ils affermaient pour un temps leurs talents militaires, et ils amenaient avec eux des soldats qu'ils avaient dressés au métier des armes et qu'ils attachaient à leur fortune. Mais, une fois l'expédition finie, une fois la paix faite, ils se considéraient comme arrivés à l'expiration de leur bail, et ils redevenaient libres d'offrir leurs services à qui voudrait les enchérir.

A l'âge de cinquante-quatre ans, Colleone passa un contrat à vie avec la sérénissime République de Venise, et il fut nommé général en chef des troupes vénitiennes, mais seulement des troupes de terre. Ce fut lui qui leur enseigna la manœuvre de l'artillerie et l'art de s'en servir efficacement en campagne. Plein d'orgueil, il traduisait son nom en latin par ces mots, *caput leonis* (tête de lion), qu'on lit sur sa médaille gravée par Guidizani. Sur ses vieux jours, il se décerna lui-même en quelque sorte les honneurs d'une statue équestre. Ayant laissé par testament au Sénat de Venise des sommes et des biens considérables, *pingue heredità* (un gros héritage), il accompagna ce don testamentaire d'une prière faite au Sénat de permettre qu'il lui fût érigé, à lui Colleone, une statue équestre sur la place San Marco. Le Sénat ne voulut point se conformer entièrement au désir du testateur en lui élevant une statue sur la place Saint-Marc, qui, aux termes d'une ancienne loi, ne devait jamais être encombrée; il ne voulut pas non plus répudier l'héritage en affectant de considérer la prière du testateur comme une condition du legs. Éludant la difficulté, il crut concilier toutes les convenances en ordonnant que la statue équestre de Colleone serait élevée sur la place de la Confrérie de Saint-Marc (*Scuola di San Marco*), de sorte que les mots *place* et *Saint-Marc*, écrits dans le testament du capitaine, se retrouveraient dans le décret du Sénat.

Ce fut le Florentin Andrea del Verocchio, le maître du grand Léonard de Vinci, qui fut désigné pour modeler et jeter en bronze la statue équestre de Colleone. Voici ce que rapporte Vasari à ce sujet : « Verocchio. ayant achevé le modèle de son cheval, apprit qu'un autre artiste, Vellano, de Padoue, allait lui ravir sa commande par la protection de




Leon Gaucherel

quelques patriciens (il s'agissait, en effet, de confier à Vellano l'exécution du cavalier). Indigné, Verocchio cassa la tête et les jambes de son cheval et partit sans bruit pour Florence. Le Sénat, offensé, lui fit signifier que, s'il osait reparaître à Venise, on lui trancherait la tête. Le sculpteur répondit qu'il se garderait bien de s'y exposer, attendu que les sérénissimes seigneurs ne sauraient pas lui remettre sa tête sur ses épaules, si une fois on la lui coupait, aussi facilement qu'il pouvait, lui, refaire la tête de son cheval qu'il avait cassée. Cette réponse fit beaucoup rire le Sénat, et Verocchio eut la permission de revenir à Venise. Il se remit donc à l'œuvre, et avec une telle ardeur qu'il y gagna une pleurésie dont il mourut. C'est pourquoi Leopardi fut chargé de la fonte et du piédestal. »

Tel est le récit de Vasari. Mais ici se présente une question qui a été souvent débattue, la question de savoir si Andrea Verocchio est bien l'auteur de la statue équestre de Colleone telle qu'on la voit à Venise, sur la place de la Scuola di San Marco. Voici sur quoi se fondent ceux qui veulent faire honneur de cette statue fameuse à celui qui l'a coulée en bronze, Alessandro Leopardi.

Verocchio, en mourant, laissa son œuvre inachevée; cela résulte de son testament même, daté de 1488, dans lequel il supplie la République de Venise de permettre que l'ouvrage du cheval qu'il a commencé (*opus equi per me principiato*) soit terminé par Lorenzo di Credi, son disciple et son exécuteur testamentaire. Mais le Sénat, sans avoir égard à la prière de Verocchio, préféra au Florentin Lorenzo le Vénitien Leopardi, et il chargea celui-ci de finir le cheval et la statue (*perficere equum et statuam*). Partant de là, on a prétendu que Verocchio n'avait point fait la figure du cavalier, puisqu'il n'en parlait point dans son testament, où il ne mentionne, en effet, que le cheval, *opus equi*. « Il est difficile d'admettre, dit M. Perkins, que Verocchio ait modelé le cavalier, son testament n'en faisant aucune mention. » Mais ce qui nous paraît, à nous, bien plus difficile à croire, c'est qu'un artiste tel que Verocchio ait pu concevoir une statue équestre autrement que dans son ensemble, qu'il ait pu modeler son cheval, sauf

à chercher ensuite la figure du cavalier qu'il assoirait dessus. Et ce qui prouve combien cette hypothèse est inadmissible, c'est la colère dont fut saisi l'artiste florentin lorsqu'il apprit que la seigneurie de Venise projetait de scinder la commande, c'est-à-dire de confier à Vellano, de Padoue, l'exécution du cavalier, en lui laissant, à lui Verocchio, la seule exécution du cheval. Une telle pensée n'était pas seulement injurieuse pour l'artiste chargé tout d'abord du monument, elle était absurde. Comment imaginer que deux hommes éminents, ayant chacun leur personnalité, chacun leur style, pussent modeler séparément, celui-ci le cheval, celui-là le cavalier, alors que le cavalier et le cheval ne doivent faire qu'un ? L'unité, si essentielle à toute œuvre d'art, n'est-elle pas ici commandée de plus par les lois de l'équitation? Lorsque Verocchio brisa la tête et les jambes de son cheval, nul doute qu'il n'eût cherché avec inquiétude et arrêté avec précision la silhouette de la statue entière, l'assiette de l'homme et le mouvement de sa monture. Une simple maquette ne lui aurait pas suffi pour obtenir l'harmonie voulue. Et si Verocchio, dans son testament, demande qu'on finisse « l'ouvrage du cheval », c'est qu'évidemment il prend ici la partie pour le tout. Une statue équestre était alors chose rare, très rare, tandis que les statues pédestres étaient innombrables. Il était donc naturel que, dans les préoccupations de l'artiste et dans celles du public, le cheval tînt la première place. Cela est si vrai que l'auteur de la statue équestre du marquis Nicolas d'Este, à Ferrare, Nicolo Baroncelli, était appelé par le peuple *Nicolo del Cavallo.* Il n'y a donc pas à se prévaloir des termes employés dans le testament de Verocchio pour soutenir que non seulement il n'avait pas fini le cheval lorsqu'il laissa inachevé le monument de Colleone, mais qu'il n'avait pas encore modelé la figure du héros.

Que si le nom de Verocchio ne se trouve pas dans l'inscription gravée sur la sangle du cheval, où on ne lit en effet que ces mots : ALESSANDRO LEOPARDI V. F., c'est que Leopardi a signé l'œuvre en qualité de fondeur, car les initiales V. F. signifient aussi bien *Venetus fudit,* comme on l'a dit avant nous, que *Venetus fecit.* La fonte d'une statue équestre était

Pl. 17. N°. 125



une opération si difficile, si compliquée, si délicate, que les fondeurs se croyaient et avaient bien le droit de mettre leurs noms sur de pareils ouvrages.

Du reste, Leopardi, comme pour ne pas accaparer la gloire de ce superbe monument, a caché modestement son nom sur la sangle qui passe sous le ventre du cheval, sur ce qu'on appelle le surfaix. Lui-même, au surplus, a pris soin de nous faire connaître la vérité dans l'épitaphe qu'il avait rédigée d'avance pour son tombeau, qui est dans le cloître de la Madonna dell' Orto, à Venise, épitaphe où il se donne seulement comme ayant fait le piédestal de la statue, *la base del cavallo di B. Colleone.*

Mais il est un genre de preuve qui nous semble plus décisif encore dans la question, et je m'étonne que cette preuve ait échappé à un écrivain aussi judicieux et aussi bien avisé que M. Perkins : c'est la différence de style entre la statue équestre, œuvre contestée de Verocchio, et le piédestal, œuvre incontestable de Leopardi. Bien que ce piédestal ait été fini en 1496, il est conçu déjà dans le style du XVIe siècle, style d'une élégance qui est voulue et cherchée, sans être pourtant affectée encore, si bien qu'on pourrait croire la statue plus ancienne de vingt ans que le piédestal. La statue se ressent du style sec de Verocchio; elle conserve encore quelque chose de précieux dans le détail, qui trahit la main et les habitudes d'un orfèvre. On y retrouve le naturalisme florentin dans l'exécution refouillée, dans la ciselure ressentie du visage, qui, devant être vu de loin, est traité un peu en caricature, comme l'a fait observer M. Perkins lui-même; tandis que l'architecture du piédestal, qui est décoré de colonnes corinthiennes et orné de médaillons, est surmontée d'un entablement dont la frise, sculptée avec une aimable délicatesse, appartient par avance à un temps où l'on recherchera la grâce plus que la dignité, où l'on songera plutôt à charmer les yeux qu'à frapper l'esprit. Leopardi, en un mot, a fait un piédestal gracieux à un monument qui, de sa nature, était rude et fier.

A ces différences de caractère, qui sont ici plus que des nuances, je reconnais, à n'en pas douter, que l'auteur du piédestal n'est pas l'auteur

de la statue. Quant à la statue elle-même, elle forme un ensemble imposant et harmonieux. Et si le cheval y est moins intéressant que le cavalier, s'il est moins vivant, si l'on a pu dire avec exagération qu'il était somnolent et pléthorique, c'est qu'il devait le céder au capitaine, et en effet, en vertu de ce sacrifice, volontaire ou non, c'est le héros qui triomphe. Un cheval plus animé, plus fringant, plus vif, eût risqué de faire perdre à la sculpture de Verocchio sa tranquillité monumentale. Les lois de l'art statuaire ne sont pas les mêmes pour la ronde bosse que pour le bas-relief. Soutenu par la muraille, à laquelle il adhère, le bas-relief permet plus de mouvement que la ronde bosse, sans que l'œil en soit alarmé. Dans la frise du Parthénon, le cheval le dispute au cavalier, et le jeune Athénien qui chevauche ou caracole avec grâce n'est guère plus intéressant que sa monture.

Le cheval qui porte la figure de Colleone n'est point de race arabe, il n'est pas et ne doit pas être *buveur d'air*. C'est un animal un peu lourd, si l'on veut, mais vigoureux, robuste, puissant, aux formes pleines, ainsi qu'il convient à la monture d'un capitaine, qui ne saurait être représenté comme allant courir à bride abattue, mais comme passant avec lenteur devant le front de ses troupes et mesurant des yeux la victoire. Il ne faut pas apporter rigoureusement dans l'art les préoccupations du manège ni de l'hippiatrique. La vérité historique, d'accord avec le sentiment, demandait ici un cheval dont le pas fût modéré, dont l'arrière-train fût large et solide, et le seul reproche qu'on puisse faire au cheval qui porte le Colleone, c'est la petitesse de la tête et le manque de vivacité dans l'œil. A cela près, la statue entière présente à un haut degré cette qualité essentielle, le caractère, qui n'existerait pas sans l'harmonie. Le cheval, tournant la tête du côté où le cavalier tourne ses regards, obéit au mouvement que lui commande son maître, et il s'établit ainsi un accord bien préférable à l'effet de contraste que d'autres ont recherché. Somme toute, le monument de Verocchio et de Leopardi l'emporte sur toutes les statues équestres de l'Europe, sans en excepter le fameux Gattamelata de Donatello.

M. Thiers fut donc bien inspiré lorsqu'en 1855 il demanda au gouvernement autrichien, alors en possession de Venise, la permission de faire exécuter une réduction de la statue équestre de Colleone : on lui permit de la réduire au cinquième. Ce fut M. Ramus que M. Thiers choisit pour modeler cette réduction, qui a parfaitement réussi, car j'y retrouve les grandes qualités et les petits défauts de l'original. Une fois la copie coulée en bronze, M. Thiers en fit briser le moule, et par là se trahissait le sentiment d'un amateur jaloux de posséder ce que les autres ne possèdent point et ne posséderont jamais. « Cette fois, disais-je à M. Thiers, qui me montrait sa réduction en bronze, cette fois, ce n'est pas seulement l'amour de l'art qui vous a conduit, c'en est aussi l'amour-propre. » Le mot le fit sourire sans le blesser, mais sans lui arracher non plus la moindre marque de repentir.

Le monument de Colleone ne repose pas ici sur une réduction du piédestal de Leopardi. Ce piédestal, déjà très élevé à Venise, si élevé qu'on ne peut voir la statue que de loin, eût été gênant dans le cabinet d'un amateur, parce que, de deux choses l'une : ou on l'aurait placé très bas, je veux dire près du parquet, ce qui eût donné au spectateur une impression toute différente de celle que produit l'original, toujours vu de bas en haut; ou bien on l'aurait mis tel quel, sur un soubassement à hauteur d'appui, et alors la statue aurait trop plafonné. Il a donc fallu inventer, pour des spectateurs qui n'avaient pas une reculée suffisante, un autre piédestal, et celui que M. Thiers a fait sculpter en marbre, sur ses indications, est parfaitement approprié au monument réduit et bien dessiné dans le style du XVe siècle.

126. — PERSÉE VAINQUEUR DE MÉDUSE. Il tient de la main gauche la tête de la Gorgone, et de la main droite l'épée qui vient de trancher la tête. Il appuie un de ses pieds sur le cadavre décapité de Méduse. Le piédestal de la statue est en marbre; sur ses quatre faces sont creusées des niches qui contiennent des statuettes en bronze. Ce morceau est la réduction (au cinquième environ) de la statue de Benvenuto Cellini, qui est placée, à Florence, sous une des arcades de la Loge dite des Lanzi. — Hauteur moyenne des statuettes du piédestal, 0,216; hauteur du bronze, 0,935; du piédestal, 0,494.

La réduction de cette statue fameuse a été faite par M. Maniglier,

pour lequel M. Thiers avait obtenu la permission de construire, autour de la statue, une baraque et de s'en faire un atelier. Passant à Florence en 1873, j'allai rendre visite à M. Maniglier dans son atelier en planches. Je le trouvai qui achevait de modeler la statue, dont il avait pris rigoureusement toutes les mesures au compas de réduction. Je fis observer à l'artiste que sa copie était d'une fidélité parfaite, mais d'une fidélité inexorable, car il n'avait rien fait pour atténuer certains défauts qui, dans l'original, sont énormes, par exemple l'épaisseur presque monstrueuse des bras, qui sont aussi gros que les cuisses. M. Maniglier me répondit avec beaucoup de simplicité qu'il n'avait garde de corriger, si peu que ce fût, son modèle, et qu'il avait promis à M. Thiers une copie juste de proportions, de mouvement, de caractère, de style, et rien de plus. « Je crois pourtant, lui dis-je, que l'auteur d'une copie *réduite* n'est pas tenu à des similitudes aussi rigoureuses que s'il exécutait une copie de même grandeur. Les proportions, une fois diminuées, surtout quand elles le sont au cinquième ou au quart, permettent à l'artiste autre chose qu'une pure imitation, et le laissent libre de proportionner esthétiquement les défauts de l'original aux dimensions de la copie qu'il en fait. Il peut arriver en effet que telle incorrection qui se tolère dans la sculpture en grand devienne choquante en petit. Et pourquoi ? Parce qu'une statue monumentale s'élevant haut dans l'espace, les membres qui s'en détacheront résolument, comme les bras et les mains, seront en partie dévorés par l'air ambiant et qu'ils se trouveront d'ailleurs assez éloignés de l'œil pour être diminués par la distance et par leur isolement; tandis que, cette même statue étant rapetissée aux proportions d'une figure de cabinet, toutes les parties en seront plus proches du spectateur, et qu'alors les défauts qui s'y trouveraient sauteront aux yeux, s'ils sont répétés dans le petit modèle au même degré que dans le grand. »

Je me suis demandé souvent pourquoi cette statue de Persée était si fameuse. Cela tient, je crois, à deux choses : d'abord à ce que Benvenuto Cellini a su donner beaucoup d'importance et même de célébrité à ses œuvres par la manière intéressante dont il en a raconté l'histoire



Imp. A. Salmon

dans son autobiographie, écrite d'un style animé, en excellent italien[1], ensuite à ce que le romantisme a fait grand bruit du Persée à cause d'une certaine bravoure dans le mouvement, qu'on vantait sous le nom de crânerie. La vérité est que la figure de Persée est campée fièrement et que le balancement de lignes en est heureux. Cette qualité et les accents d'un modelé prononcé vigoureusement, non sans quelque ostentation, revivent dans la copie de M. Maniglier. De plus, les figures en bronze placées dans les niches du piédestal en marbre ont été reproduites avec leur physionomie et leur sveltesse avenante. Ces quatre figures sont celles de Jupiter, de Minerve, de Mercure et de Danaé, mère de Persée, ayant à ses pieds son fils en bas âge. Dans l'invention et les arrangements décoratifs du piédestal, et dans la ciselure des moindres ornements, on reconnaît que Benvenuto avait été orfèvre avant d'être sculpteur.

127. — VÉNUS CALLIPYGE, statuette d'après l'antique; sur socle carré, en marbre campan vert. — Hauteur du bronze, 0,130; du socle, 0,091.

Cette jolie Vénus, qui provient de la vente Louis Fould (1860), me paraît être une interprétation de la célèbre statue antique du musée Bourbon, à Naples, faite au XVIII[e] siècle.

128. — PETIT BUSTE DE FAUNE enfant, bronze moderne; sur socle à pans, en bois noir, et imitation de mosaïque. — Hauteur du bronze, 0,064; du socle, 0,089.

129. — PETIT MASQUE D'HOMME en bronze. — Hauteur, 0,071.

130. — PETITE TÊTE DE FEMME en bronze, d'après l'antique; elle est couverte d'un voile qui lui serre les joues et le menton et laisse passer quelques mèches de cheveux. — Hauteur, 0,062.

131. — STATUETTE DE GÉNIE, en bronze oxydé; sur socle en marbre portor. — Hauteur du bronze, 0,179; du socle, 0,171.

132. — STATUETTE D'ANGE debout, armé d'une lance, bronze oxydé, sur socle en marbre portor. — Hauteur du bronze, 0,166; du socle, 0,171.

---

1. C'est dans le chapitre XIX de ses *Mémoires* que Cellini parle de la fonte du Persée et des tribulations que lui valut la tentative de couler lui-même sa figure en bronze, opération qui s'acheva pendant que l'artiste était retenu au lit par la fièvre.

133. — SAINT GEORGES terrassant le dragon; groupe modelé par Paul Delaroche, en 1832. On lit sur la terrasse : *Bronze de Paris, fondu par Honoré Gonon et ses deux fils.* Sur socle en bois sculpté à dessins d'architecture gothique. — Hauteur du groupe, non compris l'oriflamme, 0,232; largeur, 0,280; hauteur du socle, 0,123.

Ce groupe provient de la collection de Mgr le duc d'Orléans et a été offert à M. Thiers par Mme la duchesse d'Orléans, après la mort du duc.

Au premier abord, j'aurais cru que l'auteur de ce bronze était Mlle de Fauveau, tant il ressemble aux ouvrages de cette artiste. Mais il est clair maintenant, d'après la date qu'on y voit gravée, que Mlle de Fauveau a connu la sculpture de Paul Delaroche et qu'elle s'en est inspirée. Toutes les fois qu'un peintre pétrit la cire ou la glaise, il donne à sa sculpture un caractère pittoresque. Il y fait jouer la lumière et l'ombre. Il cherche à faire palpiter la chair, il insiste sur la pantomime, il donne à ses silhouettes de l'animation, du mouvement. Il conçoit enfin sa sculpture chaude, colorée, frémissante comme une peinture. Paul Delaroche n'a pas manqué de mettre dans son groupe sculptural des qualités qui ne sont pas celles de l'art statuaire, mais qui peuvent cependant convenir à la plastique en petit, surtout à des modèles qui doivent être fondus en bronze. Je crois ne pas me tromper en disant que le *Saint Georges* de Paul Delaroche, qui fit sensation dans son temps, fut le point de départ de la sculpture ultra-pittoresque telle que la pratiquèrent en plein romantisme Antoine Moyne, Mlle de Fauveau et Auguste Préault.

134. — STATUE DE MERCURE attachant sa talonnière et prêt à s'envoler, par Rude. Les proportions de la statue sont demi-nature. Elle est montée sur un piédestal en marbre, sur lequel on peut la faire tourner pour la voir sous ses divers aspects. — Hauteur, 1,067.

Je n'hésite pas à dire que le *Mercure* de Rude est supérieur au *Mercure* de Jean Bologne. Celui-ci est représenté dans la plénitude du mouvement qu'il accomplit; celui-là promet le mouvement qui va s'accomplir. Il le commence, et l'imagination du spectateur le continue et l'achève. Le Mercure de Rude est plus jeune, plus beau, de plus haute race et d'une élégance olympienne. Sa tête sans pétase est vraiment divine. Un dieu ne craint ni l'ardeur du soleil, ni les intempéries de l'air, et ce qui semble

Pl. 19.

Nº 136



Imp A. Salmon.

imaginé pour l'en garantir lui est inutile. Aussi le pétase fut-il la coiffure obligée du Mercure romain, et non pas celle de l'Hermès grec, car la Fable grecque ne parle que des ailes attachées par Zeus à la tête de son fils. Mais quelle grâce dans l'élan du jeune dieu! quelle auguste beauté dans ses formes! Je ne me lasse point d'admirer sa tête charmante et sereine, sa chevelure ailée, son torse évasé, aux dépressions légères, ses hanches serrées, indiquées à peine, ses bras qui n'ont point connu les efforts du travail, ses mains qui effleurent ce qu'elles touchent, ses jambes sveltes, comme doit les avoir un messager des dieux, son pied leste, rendu plus leste encore et plus mince par le déploiement de ses talonnières, enfin cette draperie négligemment nouée autour de son cou, et qui n'est ici qu'une élégance de plus, car elle n'est pas seulement, par la fine cassure de ses plis, un indice du vent qui souffle dans les régions de l'air, où Mercure va prendre son vol, elle vient encore accompagner les membres de ce corps robuste et délicat tout ensemble, en racheter les angles et les minceurs, et donner à la partie supérieure de la figure une ampleur qui fait paraître la jambe plus fine et la tête plus légère.

Le Mercure de Jean Bologne est un beau jeune homme; celui de Rude est un dieu de l'Olympe. Mais l'une et l'autre de ces figures sont à jamais consacrées comme des chefs-d'œuvre, et c'est la gloire de notre école que ces deux chefs-d'œuvre soient signés de statuaires français.

135. — FIGURE moderne de David vainqueur de Goliath; bronze rehaussé de dorures; sur socle en marbre. — Hauteur du bronze, 0,510; du marbre, 0,250.

136. — COUPE RONDE, sur piédouche à godrons et feuillages en relief; bronze d'après l'antique. — Hauteur, 0,171; diamètre, 0,319.

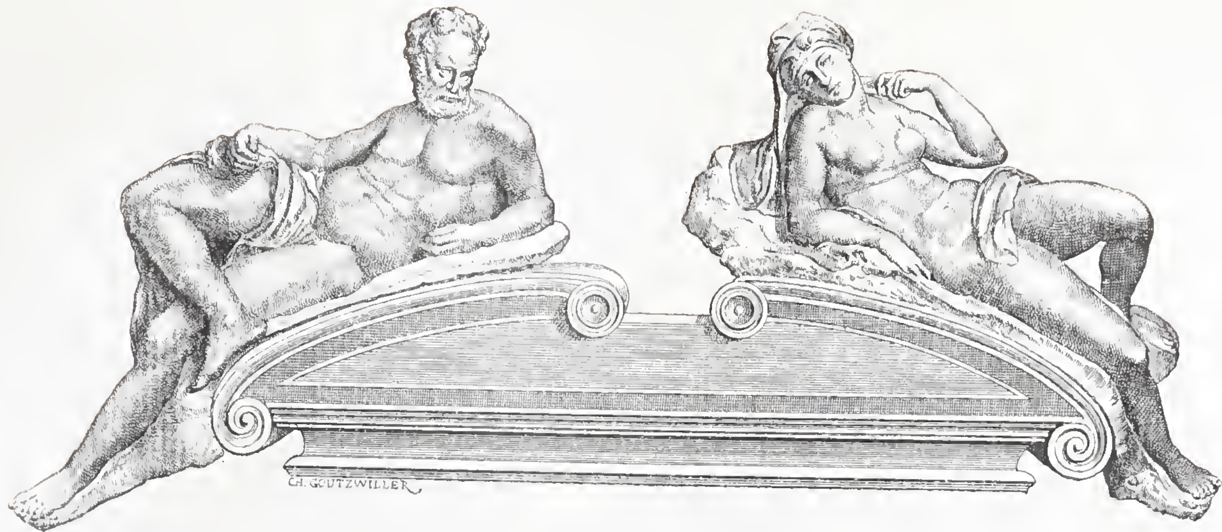
137. — COUPE RONDE, semblable à la précédente et de mêmes dimensions.

138. — PLAQUETTE RECTANGULAIRE en hauteur. Guerrier casqué, chargé de butin, donnant le bras à une Victoire ailée. Les deux figures sont exécutées en bas-relief et dans l'attitude de la course. Statue du XVIe siècle. — Hauteur, 0,070; largeur, 0,055.

139. — MIRABEAU dans l'action de parler à la tribune; bronze de Pigalle; sur socle en marbre. — Hauteur de la figure, 0,355; du socle, 0,251.

M. Thiers attachait un grand prix à cette petite figure modelée et ciselée par Pigalle. Il y admirait le geste impérieux de l'orateur, sa tête rejetée en arrière, sa laideur tempérée par le rayonnement de l'esprit, la fermeté qu'indique son poing fermé sur la tribune, et l'espèce de grandeur que respire ce petit bronze. Je lui faisais observer un jour, c'était l'époque où il habitait l'hôtel Bagration, faubourg Saint-Honoré, après sa démission, je lui faisais observer que l'auteur de cette statue, se souvenant de l'Apollon du Belvédère, avait habilement rempli le vide que forment l'horizontale du bras gauche étendu et la verticale du corps au moyen des plis onduleux du manteau, que semble agiter le souffle de son éloquence. « Votre observation est juste, me dit M. Thiers, mais j'avoue que je ne m'attendais guère à voir comparer le petit manteau du Constituant à la chlamyde d'Apollon. »





MARBRES

Malgré sa passion pour les artistes de la Renaissance, M. Thiers, jaloux d'avoir toujours sous les yeux l'*étalon du beau,* comme il disait, avait voulu s'entourer de quelques belles copies d'après l'antique.

140. — ANDROMÈDE, figure nue, debout et de haut relief; attribuée à Benvenuto Cellini. Elle est adossée à un rocher de marbre. Elle paraît avoir subi quelque mutilation dans le bas-ventre. — Hauteur, 0,326; largeur, 0,163.

141. — STATUETTE D'HERCULE au repos, en marbre blanc. — Hauteur, 0,414.

Il n'est pas douteux que ce marbre soit de l'école italienne du XVI[e] siècle, et il est plus que probable qu'il est de Baccio Bandinelli. On y retrouve les qualités et surtout les défauts d'un artiste qui fut envieux, parce que, n'ayant que du savoir et du talent, il ne sentait pas en lui le feu du génie. On sait, du reste, que Bandinelli fut longtemps préoccupé de mettre au jour un ouvrage qui le disputât à ceux de Michel-Ange, dont la gloire empêchait son prétendu rival de dormir. Lorsque Léon X passa par Florence pour se rendre à Bologne, en 1515, les Florentins le reçurent avec de grands honneurs. Entre autres appareils pour son entrée, ils

7

firent placer sous une arcade de la Loge des Lanzi, voisine du Palais-Vieux, un colosse qui avait été commandé à Bandinelli. Celui-ci choisit de modeler un Hercule, et il se vantait que cet Hercule surpasserait le *David* de Michel-Ange. Mais les Florentins, bons connaisseurs, ne jugèrent pas, comme dit Vasari, que le fait eût répondu aux paroles, ni l'ouvrage aux vanteries de l'auteur, *non corrispondendo al dire il fare nè l'opera al vanto,* et l'exhibition du colosse de Bandinelli le fit déchoir dans l'estime publique, loin de l'élever à la hauteur de Michel-Ange.

Il est vraisemblable que le petit Hercule en marbre du cabinet Thiers est une des pensées de Baccio pour son Hercule. Du reste, cette figure d'Hercule n'est pas la seule qu'ait modelée Bandinelli, et ce qui explique sa prédilection pour ce héros, c'est qu'il cherchait dans l'étude d'une pareille figure l'occasion d'exprimer la force, comme l'avait su faire Michel-Ange en développant les muscles, en les modelant avec énergie. Dévoré de jalousie, Baccio voulut se mesurer avec Michel-Ange sur le terrain même où triomphait cet artiste incomparable. Ayant réussi à se faire donner par Léon X un bloc de marbre de neuf brasses et demie de haut (5^{m},60), que Michel-Ange avait convoité pour en faire un Hercule tuant Cacus, Baccio résolut de tirer, lui aussi, de ce bloc énorme un groupe semblable à celui qu'avait projeté Michel-Ange, et il en dégagea une sculpture, qui fut placée en avant du Palais-Vieux, en regard du David de Michel-Ange. Ce groupe est connu de tous ceux qui ont visité Florence. Il représente Hercule tenant dans ses jambes le corps de Cacus, dont il a poussé la tête entre deux rochers, et se disposant à lui rompre le cou. Personne n'a jamais eu la pensée d'établir un parallèle entre l'œuvre de Bandinelli et le David de Michel-Ange, qui n'est pourtant pas sans défaut. Mais rien ne put convaincre Bandinelli de son infériorité. La vérité est que celui-ci fut un vaillant dessinateur, et que, si ses sculptures eussent été aussi belles dans le marbre qu'il les dessinait sur le papier, il occuperait un rang beaucoup plus élevé dans son art. Mais, faute d'un sentiment vif de la forme, il modèle rond quand il modèle avec l'ébauchoir, tandis qu'il a une certaine hardiesse d'allure quand il écrit ses figures à la plume



Imp. A. Salmon

et qu'il les drape, pour ainsi dire, de ses hachures sabrées gaillardement et haut la main.

M. Thiers, qui connaissait parfaitement Florence, dont il voulait écrire l'histoire, et l'art florentin, pour lequel il était passionné, était informé de ces circonstances, et il est certain qu'en achetant ce petit marbre il avait pensé aux figures qui hantaient l'imagination de Bandinelli, et qu'il était sûr de posséder un marbre taillé par le maître sur un des petits modèles qu'il avait faits pour son groupe du Palais-Vieux.

142. — ORPHÉE ET EURYDICE, bas-relief de forme carrée, en marbre jaune antique; copié en petit d'après l'antique. — Hauteur, 0,203; longueur, 0,204.

Il existe plusieurs exemplaires de ce bas-relief, un au musée de Naples, un autre à la villa Albani, un troisième au Louvre. Le sujet qu'il représente ne me paraît pas douteux. Quelques antiquaires ont voulu y voir la réconciliation d'Amphion et de Zéthus. Mais il est clair jusqu'à l'évidence que ces trois personnages sont Mercure, Eurydice et Orphée : Mercure, caractérisé par le pétase; Eurydice, qui était voilée et qui se découvre en mettant la main sur l'épaule de son époux; Orphée, qui tient sa lyre d'une main et se retourne pour voir Eurydice et pour la saisir. Mais, le poète ayant manqué au serment qu'il avait prêté de ne pas regarder Eurydice avant d'être sorti des enfers, Mercure prend doucement par la main la femme d'Orphée, et il va ramener dans l'Érèbe cette chère ombre. Jamais le marbre grec n'a été plus touchant, plus expressif, plus tendre, sans cependant que les visages aient une altération sensible dans leurs traits. Malgré la gravité de leur mouvement et la tranquillité de leurs draperies, ces trois figures paraissent secrètement, intérieurement émues, et d'une mélancolie divine. La sculpture grecque s'est élevée, dans ce bas-relief, jusqu'au sublime.

143. — FAUNE DE PRAXITÈLE, copie en marbre d'après l'antique, proportions demi-nature. — Hauteur, 0,952.

144. — MERCURE, statue copiée d'après l'antique, mêmes proportions, et faisant pendant à la précédente. — Hauteur, y compris les ailes du pétase, 0,977.

De ces deux statues, fort bien exécutées par M. Maniglier, la première est de beaucoup plus intéressante que la seconde. Celle-ci est une antique de l'époque romaine; le modelé en est mol et rond; et si M. Thiers l'avait choisie pour la faire copier, c'est qu'elle présentait la même attitude que le Faune, placé à droite de la porte d'entrée de son cabinet, et qu'elle pouvait ainsi faire pendant au Faune, en se plaçant à gauche. Le Faune, au contraire, est un morceau sans prix. Par la convenance exquise du maintien et par le caractère des formes, cette figure est de tout premier ordre. La vie nonchalante et heureuse de l'âge d'or, la naïveté agreste, la grâce inconsciente de l'adolescence, un léger nuage de rêverie, tout cela est exprimé à ravir dans la seule contenance du jeune demi-dieu. Mollement appuyé du bras droit sur un tronc d'arbre, il incline un peu sa tête sur l'épaule gauche, comme s'il écoutait encore les sons de la flûte dont il jouait tout à l'heure. La nature et l'habitude rustique d'un ancêtre de l'humanité se trahissent ici par des oreilles de chèvre, des cheveux drus, un front semblable à celui des animaux bondissants, un nez court, une pommette haute et un peu saillante, enfin par la négligence qu'il met à laisser traîner un de ses pieds sur l'orteil. Le Faune de Praxitèle est une de ces figures sur lesquelles l'admiration ne saurait se blaser, et dont le charme est inusable.

145. — HERCULE DEBOUT, copie en marbre d'après l'antique, exécutée par M. Maniglier dans des proportions demi-nature. — Hauteur, 1,090.

C'est ici le fameux Hercule de Glycon, duquel Diderot a si bien parlé. Le ciseau intelligent et robuste du sculpteur moderne a rendu parfaitement les exagérations, si bien senties dans l'original antique, de tous les muscles qu'ont développés les héroïques travaux du dieu de la force.

146. — RÉDUCTION de l'un des *Esclaves* que Michel-Ange s'était proposé de faire figurer dans le tombeau de Jules II, et qui sont au Louvre. Cette réduction est de M. Maniglier. — Hauteur, 1,075.

Je considère la réduction de l'*Esclave* comme la meilleure des belles copies que M. Maniglier a exécutées pour M. Thiers. On sait que cette statue est une de celles qui devaient, au nombre de quarante et plus, décorer le tombeau de Jules II. Par suite des modifications successives apportées au contrat primitivement passé entre le pape et l'artiste, le mausolée de Jules II, conçu d'abord comme une œuvre colossale et sans exemple, dut être réduit à des proportions beaucoup moindres. Tel qu'il est, tel que nous l'avons vu naguère encore (en décembre 1880) dans l'église San Pietro in Vincoli, à Rome, il se compose de sept statues (au lieu de quarante-deux), sans compter quatre figures de termes adossées au monument et quatre masques.

Dans son dernier projet, celui qui était conforme au quatrième et dernier contrat imposé à l'artiste par le duc d'Urbin, un des héritiers de Jules II, Michel-Ange dut renoncer à faire entrer dans la composition du tombeau les deux Esclaves, ou, comme dit Vasari, les deux prisonniers qui faisaient partie du projet primitif, et il en fit présent à Roberto Strozzi, en mémoire de l'hospitalité et des soins qu'il avait reçus, pendant une maladie, dans la maison de ce personnage. Strozzi en fit hommage au roi de France, François Ier, qui à son tour en gratifia le connétable Anne de Montmorency. Du château d'Écouen, où ce seigneur les avait placées, les deux statues furent portées en Poitou, dans le château du cardinal de Richelieu, qui s'en était emparé par voie de confiscation, lorsqu'il fit trancher la tête au connétable Henri II de Montmorency, petit-fils d'Anne. Le dernier maréchal de Richelieu avait ramené ces figures à Paris, pour en orner son hôtel, au faubourg du Roule; mais sa veuve, en changeant de demeure, laissa les statues dans une écurie, et c'est là qu'Alexandre Lenoir les découvrit en 1793 et les fit acheter pour le compte de la nation. Elles sont aujourd'hui au Louvre.

La figure d'Esclave que M. Thiers a fait copier est la seule des deux qui soit à peu près achevée. L'autre était restée à l'état d'ébauche. Celle-ci représente un beau jeune homme qui se réveille péniblement d'un sommeil endolori par des songes. Sur sa tête renversée en arrière, et encore

à moitié endormie, se relève et s'arrondit le bras gauche, tandis que le bras droit reste engagé dans le bloc. Le torse, n'étant coupé par aucune ombre portée, se développe ainsi en pleine lumière. Il présente des plans larges, un modelé tranquille qui laisse triompher la beauté des formes et leur jeunesse et le tendre de la chair. La mélancolie de ce jeune homme qui se réveille captif est exprimée avec profondeur, mais de manière à ne pas altérer les traits du visage, et l'expression des yeux à demi clos demeure comme assoupie par un reste de sommeil. En vérité, Michel-Ange, en modelant cette figure, a reculé les limites de son art. Il a été expressif sans effort, sans insistance, sans violenter le marbre, et, aussi beau que l'antique, il a été plus touchant.

Il est à remarquer, au surplus, que M. Thiers n'avait désigné aux sculpteurs qu'il envoyait en Italie aucune des figures du tombeau de Jules II, dont la plupart, il est vrai, ont été exécutées par des élèves de Michel-Ange, mais dont une pourtant, tout entière de la main du maître, est le célèbre *Moïse*. Il n'avait pas de goût, sans doute, pour une statue qui représente plutôt le chef impérieux et farouche d'une tribu barbare, qu'un législateur méditatif, un penseur profond. Quoi qu'on en ait dit depuis trois siècles, le *Moïse* est une figure qui accuse la puissance d'un tempérament fougueux, au lieu d'annoncer la grandeur d'un génie calme et sûr de lui-même. Je m'explique ainsi pourquoi, dans un cabinet où triomphe Michel-Ange, on ne voit aucune répétition du *Moïse*.

147-148. — LE JOUR ET LA NUIT, réductions des deux figures qui sont placées sur le tombeau de Julien de Médicis, au-dessous de sa statue; elles sont couchées sur le sarcophage et se font pendant. Ces figures et les deux suivantes sont à Florence, dans une chapelle de San Lorenzo. — Hauteur de la *Nuit*, 0,747; largeur, 1,024. — Hauteur du *Jour*, 0,727; largeur, 1,044.

149-150. — L'AURORE ET LE CRÉPUSCULE, réductions des deux figures qui sont placées sur le tombeau de Laurent II de Médicis, au-dessous de la statue de ce personnage, si fameuse sous le nom de *Pensieroso;* ces figures, comme les précédentes, sont couchées sur le sarcophage et elles se font pendant. — Hauteur de l'*Aurore*, 0,830; largeur, 1,018. — Hauteur du *Crépuscule*, 0,820; largeur, 0,984.

Nous avons déjà dit que M. Thiers était un esprit essentiellement mo-

derne, et que l'art grec ne l'attirait pas autant que l'art de la Renaissance italienne.

Il ne faut donc pas s'étonner que les plus belles pièces du cabinet de M. Thiers soient des œuvres de la Renaissance, et en particulier des œuvres florentines; car, de toutes les villes italiennes, Florence était celle qu'il préférait et dont il voulait être l'historien. Il avait réuni déjà les matériaux de l'histoire qu'il projetait d'écrire, mais les événements l'emportèrent sur sa volonté. Michel-Ange était, à ses yeux, le premier de tous les artistes, parce que dans sa grande âme avait palpité le génie moderne. Michel-Ange était celui dont notre amateur possédait le plus d'ouvrages, soit qu'ils fussent copiés d'après lui, soit qu'ils fussent de sa main même. Et il ne s'était pas trompé dans le choix qu'on doit faire des œuvres d'un si grand maître. Il avait demandé à M. Maniglier, l'excellent sculpteur, une réduction de l'*Esclave*, et des copies fidèles des autres chefs-d'œuvre de Michel-Ange, en sculpture, qui sont, sans contredit, les tombeaux des Médicis. Mais de ces deux tombeaux il ne désirait vivement que les quatre figures du Jour et de la Nuit, de l'Aurore et du Crépuscule. Quant aux statues de Julien et de Laurent, il n'en avait point de copies, soit qu'il les regardât comme très connues et presque vulgarisées par les répétitions nombreuses qu'on en voit chez les bronziers et dans les salons où le *Pensieroso* est placé si souvent sur des consoles ou sur des pendules, soit qu'il entrât dans ses projets de compléter plus tard l'ensemble de ces tombeaux. Quant à la Vierge qui se trouve dans la même chapelle, entre les deux mausolées, on sait que M. Thiers en possédait la maquette coulée en bronze, à cire perdue, dont nous avons parlé plus haut.

Les copies de M. Maniglier sont mesurées au compas de réduction avec une précision religieuse. Le marbre en est pur; l'exécution est pleine d'énergie et de savoir. Mais un statuaire qui est en présence d'une œuvre de Michel-Ange et qui se propose d'en répéter les formes, d'en redire le caractère et les accents, doit fatalement subir une sorte d'intimidation, car plus il admire, plus il doit se croire inférieur à son modèle. Il va sans

dire qu'il ne pourra s'attaquer au marbre avec la hardiesse, l'autorité, la fierté qui avaient conduit le ciseau du créateur de l'œuvre. Bien avant le Puget, Michel-Ange aurait pu dire ce mot célèbre : « Le marbre tremble devant moi; » mais un pareil mot ne saurait être prononcé par un copiste de Michel-Ange, car c'est à lui de trembler, au contraire, devant le marbre d'un tel maître. M. Maniglier, que nous avons rencontré à Florence dans la chapelle des Médicis, lorsqu'il finissait les figures du tombeau, a su mener à bien sa redoutable besogne, sans que la fidélité absolue qu'il poursuivait l'ait empêché de mettre dans son travail toute la chaleur compatible avec la recherche de l'exactitude. Dans ces marbres sans pareils, l'Aurore et le Crépuscule, le Jour et la Nuit, le ciseau de Michel-Ange a laissé des accents inimitables, des morceaux touchés d'humeur, par exemple la poitrine de la Nuit, des négligences voulues, des *inachevés*, comme dans la tête et les mains du Jour, des parties d'un fini précieux, comme la tête et les pieds du Crépuscule, d'autres d'une beauté sublime, comme les nus de l'Aurore et son masque empreint d'une mélancolie sombre et hautaine. C'est la première fois qu'on a senti palpiter dans la pierre non pas seulement la vie organique d'un être humain, mais la vie de son âme. Il est des choses que l'antique n'a point connues. En son auguste sérénité, l'art grec n'a jamais exprimé l'inquiétude, la tristesse, les déchirements du cœur. Voués à la représentation des dieux, des héros, des vainqueurs aux jeux d'Olympie, de Némée, de Corinthe, ou aux fêtes panathénaïques, les sculpteurs de la Grèce n'avaient à modeler que des formes d'une beauté heureuse. Leurs divinités étaient caractérisées par les variantes de la dignité ou de la grâce, de la majesté ou de la délicatesse, mais aucune d'elles ne devait annoncer par son attitude dans le recueillement, ou par son mouvement, même dans la lutte, une âme troublée, un sentiment de colère, un découragement, une douleur. C'est par exception que, dans cette partie de la statuaire qui confine à la peinture et qui est le bas-relief, la sculpture antique a effleuré dans le marbre l'expression des douleurs qui vont suivre la séparation éternelle d'Orphée et d'Eurydice. A l'inverse de l'antique, qui avait divinisé

l'homme, la Renaissance humanisait les dieux; mais Michel-Ange alla plus loin : en manifestant les émotions de son cœur, en préférant au beau l'expressif, il fit entrer dans le marbre la personnalité humaine, et sa main puissante le fit tressaillir. On conçoit combien il est malaisé pour un sculpteur de donner à son ciseau les fières allures que donnait au sien Michel-Ange, lui qui, supérieur à son œuvre, la heurte, la rudoie et, dédaignant de l'achever partout, y laisse les traces d'un sentiment que le copiste ne peut rendre, parce qu'il lui est impossible de l'éprouver.

151. — PETITE FIGURE DE LUTTEUR, par Rude. Il est assis et penché en avant; il semble fatigué ou blessé, et il laisse tomber son bras gauche de tout son poids, avec une expression de découragement. Signé : F. RUDE. Dijon, 1806. — Hauteur, 0,418; largeur, 0,480.

Rude n'avait que vingt-deux ans quand il modela cette figure de lutteur. Il n'avait pas encore eu le grand prix de sculpture, il ne l'obtint qu'en 1812. Il est facile de voir que, dans les premières années de sa jeunesse, Rude en était encore à un naturalisme sans élévation. Je veux dire qu'il se bornait à copier les formes et le caractère du modèle vivant, et qu'il ne s'élevait guère au-dessus d'une bonne étude d'atelier. C'est du moins ce que nous révèle la figure de lutteur que possédait M. Thiers. Plus tard, tout en restant fidèle à la nature et positif dans son enseignement, Rude comprit qu'il y a une vérité plus haute que celle des formes individuelles. Il eut la notion du style : il conçut ce beau Mercure d'une élégance olympienne, d'un mouvement superbe, et si châtié dans ses formes, dont le bronze est un des joyaux de la collection que nous avons entrepris de décrire. Cette évolution qui s'opéra dans le talent de Rude ne date que de 1807. A cette époque, ayant suivi à Bruxelles son bienfaiteur, M. Frémiet, celui dont il épousa bientôt la fille, il eut l'heureuse chance de rencontrer dans cette ville Louis David, qui s'y était réfugié à l'arrivée des Bourbons. On sait de quelle autorité morale était revêtu ce grand chef d'école; spirituel dans son langage familier, mais imposant dans ses formules, et entouré du prestige de la renommée, David exerçait sur les jeunes gens une influence irrésistible. Il donna des conseils à Rude, il lui

apprit à voir la nature, à la choisir, à la dégager de ses pauvretés et de ses détails insignifiants, et je crois lui entendre dire ces paroles, qu'il répétait souvent, et qui semblent avoir été dites tout exprès pour Rude : « Soyez vrai d'abord, et noble ensuite. »

152. — PANTHÈRE en marbre jaune antique incrusté de marbre noir, par M. Maniglier : réduction de celle qui est au musée du Vatican, dans la salle dite des Animaux; plinthe en marbre brèche, socle en bois. — Hauteur, 0,414 ; largeur, 0,426.

C'est encore M. Maniglier qui a copié la panthère du Vatican. Les anneaux de la robe ont été imités, comme dans l'original, avec des incrustations de noir antique. L'art moderne a porté si loin, dans l'étude des animaux, l'intelligence de leur forme et de ses rapports avec la destination, la connaissance de leur structure et l'expression de leur caractère, que la panthère du Vatican, rapprochée d'un tigre de Barye, a l'air d'avoir été modelée par un artiste qui, après avoir vu un instant la bête féroce, n'en aurait conservé qu'un vague souvenir. Il faut croire que c'est à titre de curiosité que M. Thiers a voulu avoir cette copie, qui lui rappelait comment les animaux, en général, avaient été interprétés par l'antique.





IVOIRES

153. — GRAND VIDRECOME dont la panse est décorée de neuf figures : le Triomphe de Silène, en bas-relief; l'anse est ornée d'une tête de panthère. La monture, à la base, est en argent ciselé et doré; le couvercle est en ivoire; il est composé de branches de vigne découpées à jour. — Hauteur de l'ivoire, 0,325.

C'est de la collection de M. de Pourtalès que provient cet ivoire. Nous l'avions vu, il y a longtemps, dans le cabinet de cet amateur. Sans affirmer que ce morceau soit d'un grand style, nous dirons qu'il est dans le style de François Flamand, et c'est assez dire. Le mouvement de la vie, le rendu des chairs, y sont poussés aussi loin qu'il est possible dans une substance dont le poli ne se prête pas beaucoup à l'expression des figures. A l'obésité de Silène, à ses carnations pantelantes dans lesquelles s'imprime la main d'un des égypans qui le portent, on reconnaît sur-le-champ que cet ivoire est sorti d'un atelier flamand, au XVIIe siècle, et qu'il n'y a rien d'excessif à l'attribuer à François Duquesnoy, dit François Flamand, si connu pour avoir excellé dans la sculpture en ivoire. Il y a cependant quelques amateurs qui ont attribué ce morceau à Van Obstal, et cette attribution nous paraît, à vrai dire, plus plausible que l'autre. François Duquesnoy était mort quand Van Obstal florissait, et ces deux artistes sont séparés par un intervalle de quelque vingt ans. Le premier était un contemporain et un ami du Poussin; le second vivait et travaillait du

temps des Anguier et de Desjardins. Or à cette différence d'âge correspond une différence de style. A mesure qu'on avance dans le siècle de Louis XIV, la sculpture exagère la morbidesse, elle recherche l'expression d'une chair palpitante, elle s'achemine, lentement, il est vrai, vers la manière qui, sous Louis XV, s'appellera le rococo. Or il est sensible, pour qui regarde seulement le ventre de Silène, que l'ivoire de la vente Pourtalès a été travaillé dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, et dès lors on ne peut guère l'attribuer qu'à un des maîtres les plus connus pour avoir sculpté l'ivoire avec souplesse et l'avoir modelé tendrement. C'est ce qui nous autorise à penser que Van Obstal, plutôt que Duquesnoy, est l'auteur de ce vidrecome, un des plus précieux d'ailleurs qui se puissent voir.

154. — ENFANT NU, couché, tenant un fruit. — Longueur de la figure, 0,209.

Cette fois, on peut sans crainte attribuer à François Flamand un ouvrage qu'aucun autre ivoirier n'aurait pu conduire à ce degré de perfection. Quel que fût le talent de Van Obstal, il n'était pas capable, je crois, de manier l'ivoire avec autant de largeur, de le modeler par grands plans, sans trou et sans noir, tout en exprimant les dépressions légères et même les fossettes d'une chair d'enfant. Je ne vois que François Flamand qui ait pu travailler l'ivoire avec cette fermeté dans la délicatesse, avec cette ampleur dans le fini. J'ajoute que ce morceau, d'une beauté supérieure, est aussi revêtu d'une admirable patine.

155. — ENFANT NU, couché et endormi, attribué à François Flamand. Il repose sur une monture en bronze doré du temps de Louis XVI, qui se compose d'un coussin supporté par quatre petits pieds droits. — Longueur de la figure, 0,120; longueur du coussin, 0,180.

156. — MÉDAILLON ROND dont le pourtour est décoré de figures représentant une chasse aux sangliers par des enfants. Au centre du médaillon est sculpté un enfant avec un chien. Le tout est traité en bas-relief. Cette pièce, attribuée à François Flamand, a été montée pour servir de couvercle à une coupe qui est en bois d'ébène, montée sur un pied à balustre avec incrustations d'ornements en ivoire gravé. — Diamètre du médaillon, 0,093; de la coupe, 0,114 — Hauteur du tout, 0,142.



Imp A. Salmon

157. — VIDRECOME décoré dans son pourtour d'une Bacchanale d'enfants en bas-relief, monture à anse en argent doré. — Hauteur, 0,153.

Le style de ce morceau est timide, les enfants ont de la morbidesse et tournent au joli. L'attribuer à François Flamand serait commettre une erreur et un anachronisme inexcusables.

158. — SAINT SÉBASTIEN MARTYR, statuette en ivoire. Le saint est attaché à un arbre en bois sculpté. — Hauteur de l'ivoire, 0,344; hauteur totale, 0,434.

Qu'il soit ou non d'Alonzo Cano, auquel on l'attribue, cet ivoire est un morceau capital. Le saint est lié à un arbre, et il se tord dans les convulsions de la douleur. La contraction de ses muscles, le frémissement de tous ses membres endoloris, l'expression de son visage, qui est touchante sans la moindre grimace, le gonflement de ses mains, la crispation de ses pieds, tout cela est rendu avec une science profonde et avec une énergie qui serait excessive dans le marbre d'une statue grande comme nature, mais qui est permise dans une figure de petite dimension. Nous l'avons déjà fait entendre : pour que l'ivoire soit suffisamment modelé, il faut qu'il le soit un peu trop, parce qu'une matière aussi luisante, aussi claire, aussi susceptible de recevoir des reflets, absorberait bien des accents, si l'artiste ne les avait exprimés avec résolution.

Un connaisseur habile a exprimé des doutes, non pas sur la beauté de cet ivoire, mais sur la question de savoir si l'on doit l'attribuer à Alonzo Cano, alors que les autres ouvrages du même genre qu'il a vus en Espagne, et qui sont certainement de ce maître, ne ressemblent pas au saint Sébastien du cabinet Thiers. Il me semble, au contraire, qu'il y a bien des raisons de maintenir l'attribution contestée. D'abord il est sensible que c'est ici de la sculpture comme les peintres l'aiment et comme ils la font, je veux dire colorée par des ombres ressenties, et plus mouvementée que ne la veulent les sculpteurs de profession. En second lieu, la tête du saint révèle une intention évidente d'imiter l'antique non seulement dans la pureté du profil, mais dans le sacrifice voulu de l'ex-

pression à la beauté; car la douleur du martyr se manifeste beaucoup moins par l'altération de son visage que par le mouvement de ses membres convulsés. Or c'est là justement un des caractères propres à la sculpture d'Alonzo Cano, qui eut toujours de la tendance à imiter l'antique, ainsi que l'affirme le critique le mieux informé de l'Espagne, Céan Bermudez. J'ajoute que ce goût pour l'antique lui était personnel, et qu'il est extrêmement rare dans l'école espagnole.

Quoi qu'il en soit, au surplus, l'ivoire dont je parle est digne de porter le nom d'un maître illustre; l'exécution en est merveilleusement sentie et finie *ad unguem*. Lorsque M. Thiers l'acheta, la figure était isolée, sans piédestal, sans accessoires. Ce fut lui qui fit sculpter à Paris, sur ses indications, le socle et l'arbre auquel est attachée la statuette. Ces morceaux, dont la rugosité forme un heureux contraste avec la finesse et le poli de l'ivoire, ont été conçus avec goût et travaillés avec soin.

159. — COUPE formée d'une double coquille, supportée par un groupe exécuté en ronde bosse et composé de figures, dont une Naïade debout, un Neptune et trois dauphins redressés. La coupe sert de base à trois enfants qui sonnent de la conque. Cette pièce, de travail italien et des premières années du XVIIIe siècle, se termine à sa partie supérieure par une figure de triton sonnant de la conque. — Hauteur, 0,290.

160. — PETITE STATUETTE DE HALLEBARDIER en costume du temps de la Fronde; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,086.

161. — LÉDA DEBOUT, ayant le cygne à ses pieds; travail flamand; sur socle en brocatelle d'Espagne. — Hauteur de l'ivoire, 0,272; du socle, 0,032.

Cet ivoire, bien qu'il conserve un peu de l'élégance propre au XVIe siècle, est plutôt du XVIIe.

162. — TÊTE DE DIANE DE POITIERS, en profil, sculptée en haut relief. — Hauteur, 0,104.

163. — VÉNUS vue de dos, bas-relief en ivoire. — Hauteur, 0,167; largeur, 0,101.

164. — CHRIST EN CROIX, de l'école française du XVIIe siècle. — Hauteur du Christ, 0,270.

Pl. 22.

N° 158



Imp A Salmon

Pl. 23. Nº 159.



Imp. A. Salmon

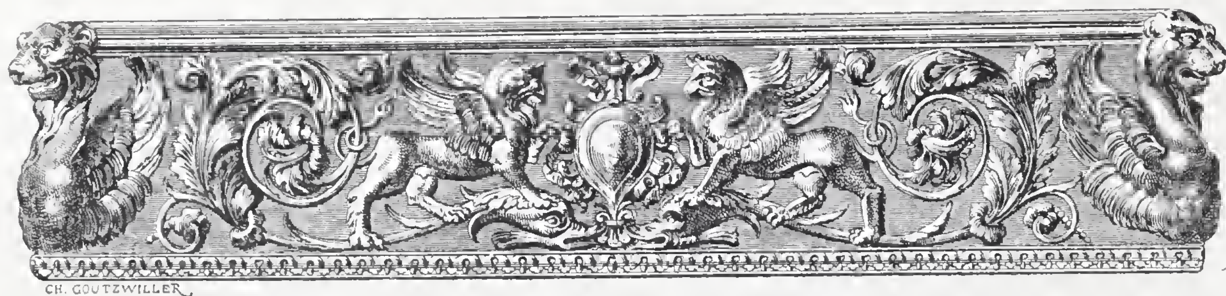
165. — PETIT BUSTE DE COLBERT, ivoire du temps: sur piédouche en bois noir et socle en ivoire portant le nom de Colbert en relief. — Hauteur du buste, 0,092; hauteur totale, 0,188.

166. — PETIT BUSTE DE VOLTAIRE, sur pied en bois noir. — Hauteur, 0,113.

167. — PETIT BUSTE DE MONTESQUIEU, sur pied en bois noir, faisant pendant au précédent. — Hauteur, 0,116.

En sa qualité d'historien et d'homme d'État, M. Thiers avait un goût vif pour les portraits des personnages historiques. Il professait une grande admiration pour Colbert et pour Montesquieu : pour Colbert, parce qu'il s'était élevé jusqu'au génie par le travail; pour Montesquieu, parce qu'il avait préconisé en France les institutions anglaises, auxquelles M. Thiers fut si attaché, et auxquelles il serait demeuré fidèle toute sa vie si la force des choses ne l'eût converti à la République. Je ne saurais dire de qui est le buste de Colbert, mais les bustes de Voltaire et de Montesquieu sont de Rosset.





BOIS SCULPTÉS

168. — PETIT BUSTE, en bois de buis, d'un personnage du XVe siècle qui n'est pas sans quelque ressemblance avec Jean Bellin. Il est monté sur un socle oblong en bois noir, incrusté d'albâtre oriental, au revers duquel se trouve enchâssée la médaille en bronze du peintre vénitien. Ce morceau provient de la vente de Janzé. — Hauteur du buste, 0.133; hauteur totale, 0,240.

A dire vrai, il y a plutôt de l'analogie qu'une ressemblance réelle entre le buste sculpté en bois et la médaille de Jean Bellin, que l'on a enchâssée dans le socle, en manière de preuve. Le rapprochement intentionnel de ces deux objets, la médaille et le buste, quand on les regarde de profil, fait ressortir entre eux plus de différences que de ressemblances. L'aplatissement du masque, qui est très marqué dans le buste, et qui dans la médaille serait accusé par l'avancement des pommettes, la forme du nez, qui est plus aquilin dans le bois que dans le bronze, la distance du nez à la bouche, moins frappante sur la médaille, ce sont là autant de preuves que le personnage que représente la sculpture en bois n'est pas Jean Bellin. Quoi qu'il en soit, le buste en ronde bosse est l'œuvre d'un maître; il accuse un tempérament, un caractère et une individualité profonde qui ne se retrouvent point dans la médaille gravée par Camelio, laquelle porte la légende : *Johannes Bellinus pictor.*

169. — JÉSUS PRÉSENTÉ AU PEUPLE, bas-relief en bois, composé d'environ quinze figures. Le Christ est montré, du haut d'une sorte de terrasse, à la foule, dans laquelle on



Imp. A. Salmon

remarque des soldats romains, des femmes, des enfants, se détachant sur un fond d'architecture. — Hauteur, 0,264; largeur, 0,195.

Je ne sais pourquoi il y a dans mon esprit une connexité singulière entre la sculpture en bois et l'art tudesque. L'une et l'autre ont quelque chose de sec, et ce qui fait la qualité la plus haute d'Albert Dürer et de son école est aussi ce qui fait le défaut de ce grand maître et, en général, des artistes allemands, je veux dire l'énergie d'un dessin pénible, mais voulu, incisif et puissant, l'insistance du crayon ou du pinceau sur un contour anguleux, mais expressif, la précision du caractère particularisé jusqu'à l'aveu d'une laideur sans merci; enfin, l'accent mis partout, même dans le détail. Ces traits, qui distinguent le style d'Albert Dürer, c'est-à-dire de l'artiste en qui se résume tout le génie de l'Allemagne, je les retrouve dans ce bas-relief en bois de buis, qui forme tableau et représente un *Ecce homo*, bas-relief où les figures sont toutes émues, mais toutes laides jusqu'à la grimace, à l'exception du Christ, qui est présenté au peuple sur une terrasse soutenue par des arceaux plein cintre formant une loge à l'encoignure du prétoire.

Un peu plus tard, ces Juifs, qui rappellent ceux d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde, reparaîtront, moins laids peut-être, mais tout aussi expressifs, dans les eaux-fortes de Rembrandt, qui jettera sur eux un rayon de sa poésie et le mystère de ses ombres. Ici la population de Jérusalem est composée d'Israélites dont le sculpteur allemand s'est plu à rendre en caricature les faces ignobles, les nez écrasés ou en bec-de-corbin, les bouches édentées, béantes ou criantes. Mais le grouillement de la multitude, les différences bien observées entre les Romains et les Juifs, et enfin la grâce exceptionnelle d'un petit enfant nu qui est assis sur les marches du palais, et qui n'a pas encore eu le temps d'enlaidir; tout cela donne un prix à ce bas-relief, que M. Thiers avait acheté dans l'intention de réunir des spécimens de toutes les écoles, des objets de choix appartenant aux styles les plus divers.

170. — PORTRAIT EN BAS-RELIEF DE CHARLES-QUINT. Bois sculpté, dans un

cadre de bois noir. L'Empereur, tourné vers la droite, est représenté de profil et à mi-corps dans une niche. Son bras droit est appuyé sur l'allège de la niche, qui porte gravée l'inscription suivante : Carolus Q. Dei gratia Roman. imperator Augus. Æt. suæ XXXI. Ann. M D XXXVII. Au-dessus de la niche se voient les armoiries de Charles-Quint et sa devise : *Plus oultre.* — Hauteur, 0,332 ; largeur, 0,263.

Ce bois, qui provient du *Wiener Museum*, fut acheté par M. Thiers à Londres, en mars 1859; le portrait de Maximilien, qui l'accompagnait, a disparu lors des événements de la Commune.

Charles-Quint, étant né en 1500, avait trente-sept ans, et non pas trente et un, quand fut sculpté ce portrait. Il est donc probable que la sculpture en fut faite en 1537, d'après un portrait original gravé par Daniel Hopfer, qui représentait Charles-Quint âgé de trente et un ans. Du reste, ces sortes d'effigies ont dû être multipliées, comme le sont, en général, celles des souverains, en Allemagne aussi bien qu'ailleurs. L'exemplaire de la collection Thiers est d'un beau travail. La tête est modelée avec beaucoup de précision, mais sans petitesse, dans sa physionomie triste et endormie. L'énorme saillie de la lèvre inférieure, qui est presque une difformité, est accusée sans ménagement; la main gauche est fine, élégante, et semble appartenir à un autre personnage que la main droite; le tout est un ouvrage précieux, autant par le caractère du portrait que par le travail de l'artiste, qui, au moyen d'une saillie modérée, est parvenu, mal à propos sans doute, mais avec bonheur, à rendre les enfoncements d'une peinture.

171. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS, haut relief en bois sculpté, peint et doré. Au-dessous, cinq personnages casqués et chaperonnés se présentent de face dans des attitudes différentes. Cadre en bois de noyer rehaussé d'or. — Hauteur, 0,463 ; largeur, 0,290.

Ce morceau, qui est du XVIe siècle, provient de la vente Pourtalès, où il figurait sous le n° 1553.

172. — PERSONNAGES DIVERS du XVIe siècle; six petits médaillons ronds, en bois sculpté, qui sont renfermés dans un cadre rectangulaire en bois noir, monté sur piédouche. — Diamètre des médaillons, 0,054 ; hauteur totale, 0,414.

Pl. 25. Nº 17



Imp A Salmon

173. — BUSTE D'HOMME couvert d'un chapeau à larges bords; médaillon rond en bois sculpté, de haut relief; le buste est vu de trois quarts; travail allemand du XVI[e] siècle; dans un cadre carré en bois noir, sur pied à balustre. — Diamètre du médaillon en bois, 0,072; hauteur totale, 0,311.

174. — TÊTE D'HOMME (XVI[e] siècle), médaillon en buis, en haut relief; dans un cadre ovale en bois noir, sur pied à consoles. — Diamètre du médaillon, 0,019; hauteur du cadre, 0,140.

175. — PETITE TÊTE D'HOMME BARBU (XVI[e] siècle), en haut relief, sculptée sur bois; dans un cadre ovale en bois noir, sur pied à consoles. — Hauteur de la tête, 0,029; du cadre, 0,140.

176. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JOSEPH, médaillon ovale en bois sculpté, de bas-relief; ouvrage du XVI[e] siècle; dans un cadre en bois noir sculpté, de forme monumentale, sur pied à quatre consoles. — Hauteur du médaillon, 0,095; hauteur totale, 0,291.

177. — COFFRET de la forme d'un coffre de mariage. Il est en bois très finement sculpté, de haut relief. Le pourtour est décoré de rinceaux, dragons ailés et mufles de lions. Aux angles se dressent des cariatides de dragons ailés ou griffons. Le coffret repose sur un socle à moulures. Le fond, arrondi, est orné de godrons, et le couvercle est artistement ciselé. Précieux travail du XVI[e] siècle. — Hauteur, 0,203; largeur, 0,341.

Cet admirable coffret est fait de plusieurs bois. Les parties claires, c'est-à-dire les griffons et les dragons, sont en buis; elles ont été rapportées, et l'on voit encore les petits clous qui les ont fixées au bois du coffret. Le couvercle est moderne et en bois de poirier. Il est impossible d'imaginer une sculpture plus élégante, des ornements mieux fouillés, des chimères plus vivantes et plus expressives, des rinceaux plus fins, de plus délicates moulures. Un tel objet serait en or massif qu'il n'aurait pas plus de prix.

178. — BUSTE D'HOMME, médaillon rond sculpté en bas-relief; dans un cadre carré en bois noir, sur pied à balustre. — Diamètre du médaillon, 0,058; hauteur du cadre, 0,312.

179. — BUSTE DE GUSTAVE-ADOLPHE, médaillon ovale en bois sculpté en haut relief. — Hauteur du médaillon, 0,083; du cadre, 0,312.

Les deux bustes que nous venons de décrire sont d'une beauté inégale. Le buste d'homme est d'un travail très remarquable, rien n'étant plus malaisé que de représenter de face une tête en bas-relief. Le buste de Gustave-Adolphe, bien qu'il ait un caractère frappant de vérité, ne vaut pas celui qu'on voit au revers. Il pouvait être tout aussi vrai, et plus artistement conçu, sans être en pleine saillie. Mais on conçoit que le portrait d'un personnage historique aussi fameux que Gustave-Adolphe devait avoir pour M. Thiers plus d'intérêt que celui d'un inconnu. Pour mon compte, je ne puis voir le portrait de ce héros sans me rappeler le dernier trait de sa vie. Ayant été blessé mortellement à la bataille de Lutzen, il vit venir à lui un de ses soldats, qui voulait l'emporter du champ de bataille et lui donner des soins : « Va, mon ami, lui dit le roi, ne perds pas de temps, laisse-moi mourir ici et sauve tes jours. »

180. — ALBERT DE WALDSTEIN, bois sculpté; figure en pied, sur socle orné d'un médaillon sur lequel est gravé un sujet de bataille embordūré de drapeaux. — Hauteur de la figure, 0,370; du socle, 0,110.

Encore un personnage historique : celui qui est représenté ici est plus connu sous le nom de Wallenstein; c'est le même qu'a immortalisé Schiller par sa belle tragédie en trois journées : *les Piccolomini, le Camp de Wallenstein, la Mort de Wallenstein.*

181. — LOUIS XIV A CHEVAL, statuette en bois sculpté, peint et rehaussé d'or; sur socle en bois noir. — Hauteur, 0,422; largeur, 0,322.

182. — SCÈNE DE LA VIE DU CHRIST, haut relief carré, sculpture en bois du XVIIe siècle. — Hauteur, 0,218; largeur, 0,164.

183. — SAINT SÉBASTIEN, statuette en bois sculpté. Sur l'arbre auquel est attaché le martyr sont suspendus un arc et un carquois. La statuette est sur socle finement sculpté et entouré de guirlandes. — Hauteur de la statuette, 0,235; du socle, 0,119.

Cette figure touchante ressemble à celles qu'aurait pu modeler Lesueur, s'il eût fait de la sculpture. Aussi je n'hésite pas à dire qu'elle est du

Pl. 26. N° 177.



A. Salmon.

XVII[e] siècle, et non pas du XVI[e], comme on l'avait d'abord pensé. La statuette est en bois de tilleul, bois léger, tendre, qu'on a beaucoup employé en Italie. Sa nuance naturelle est à peu près celle du beurre frais; mais, avec le temps, cette couleur rancit, elle tourne au fauve brun. C'est ce qui est arrivé au Saint Sébastien dont nous parlons. Il provient de la vente du *Wiener Museum,* faite à Londres en 1860.

184. — UN SAINT (François d'Assise?) soutenu par deux anges; groupe en bois sculpté, peint et doré; travail italien du XVII[e] siècle. — Hauteur, 0,383; largeur, 0,232.

185. — PETITE STATUETTE D'ENFANT NU, debout, en bois sculpté. Il joue de la mandoline. Le socle est en bois et de la forme d'un dé à jouer. — Hauteur, 0,100.

186. — AUTRE STATUETTE, faisant pendant à celle qui précède. L'enfant est également nu, debout, et il joue de la musette. Le socle est de même forme. — Hauteur, 0,100.

Ces deux statuettes sont des morceaux estimables. Elles sont en buis. Le socle est en bois de poirier.

187. — PETITE MAIN en bois sculpté. — Longueur, 0,070.

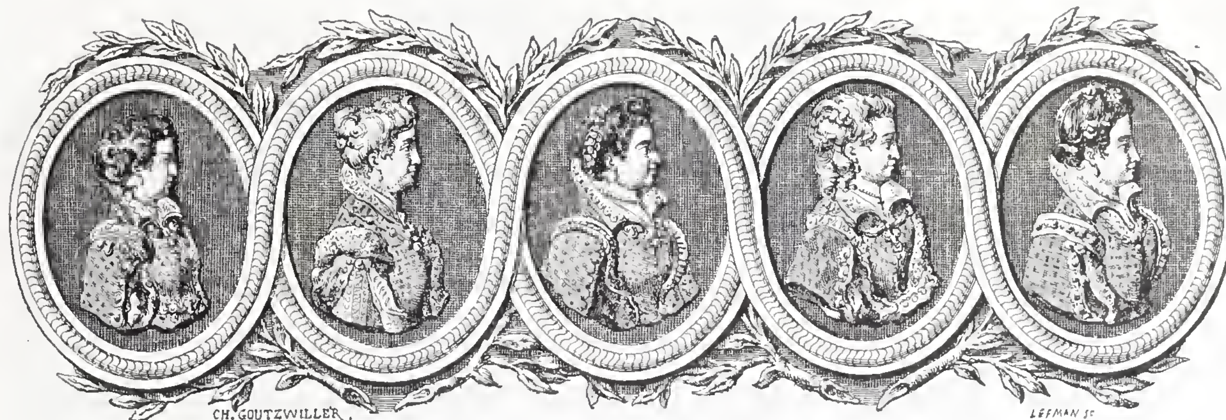
MARQUETERIE.

188-193. — SIX TABLEAUX peints en mosaïque de bois d'après six des *Sept Sacrements* du Poussin, savoir : le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie, l'Ordre, le Mariage et l'Extrême-Onction. Ces tableaux formaient des compartiments réguliers et symétriques sur la porte du cabinet de M. Thiers, du côté intérieur. — Hauteur de chaque compartiment, 0,284; largeur, 0,418.

Il est difficile d'expliquer comment les *Sacrements* du Poussin ont été rapportés sur la magnifique porte qui en est décorée. Ces peintures ne sont pas, à proprement parler, des marqueteries, car ce genre de travail n'aurait pu se prêter à une juste expression des figures. Il

semble qu'au moyen de morceaux entiers, découpés dans les gravures de Pesne ou de Jeaurat, estampés sur le bois et rapportés avec beaucoup de patience et beaucoup d'art, le peintre ébéniste ait réussi à donner l'apparence d'un sujet gravé dans le bois à ce qui n'était qu'un ensemble de contre-épreuves tirées des gravures d'après le Poussin. Quoi qu'il en soit, les compartiments de cette porte en font un objet d'art unique en son genre et d'un prix inestimable. Les *Sacrements* du Poussin appartenaient au Régent, duc d'Orléans, qui les avait achetés 120 000 livres. Après la Révolution française, ils furent vendus au duc de Bridgewater, qui les paya la somme, énorme pour ce temps-là, de 1 225 000 francs.





SCULPTURES DIVERSES

194. — BUSTE DE FEMME, médaillon en bas-relief, de profil à droite; pierre de Kehlheim. Dans le champ, la date de 1528. Travail allemand. — Hauteur, 0,087; largeur, 0,074.

195. — GROUPE DE DEUX PERSONNAGES, d'après Aldegrever, dont il porte le monogramme, ainsi que la date de 1550; bas-relief cintré par en haut; pierre de Kehlheim. — Hauteur, 0,091; largeur, 0,053.

196. — FIGURE ALLÉGORIQUE debout. Quoique ne portant pas de monogramme, ce bas-relief a été exécuté par le même artiste que celui qui précède. Bas-relief cintré par en haut; pierre de Kehlheim. — Hauteur, 0,091; largeur, 0,053.

Le monogramme ou la signature d'un maître sur un ouvrage d'art n'est pas sans doute une preuve de l'authenticité de cet ouvrage, puisqu'il peut y avoir été gravé, sculpté ou peint par une main étrangère; mais c'est un commencement de preuve et qui peut achever la conviction lorsque la sincérité du monogramme est affirmée par le style de l'œuvre. Or le sentiment d'Aldegrever, dans ces deux bas-reliefs, est empreint jusqu'à l'évidence. On y retrouve la sveltesse exagérée de ses figures, leur grâce maniérée, mais avenante. Il semble que cet artiste, à bon droit renommé, ait voulu corriger ce qu'il y avait d'anguleux, de raide dans le style de

son maître, en allongeant les proportions, en tenant les formes plus dégagées, en donnant aux attaches plus de minceur, aux mouvements plus de souplesse.

J'ajoute que le sculpteur, pour que les contours fussent nettement détachés, c'est-à-dire pour qu'ils n'allassent pas se fondre mollement avec le champ du bas-relief, les a terminés par un escarpement perpendiculaire au fond, comme le pratiquaient les artistes qui ont gravé les camées antiques, afin que les diverses couches de l'agate fussent parfaitement distinctes l'une de l'autre.

197. — LA FORTUNE, bas-relief provenant de la même suite que ceux qui précèdent; il a été exécuté d'après une gravure de Georges Pencz; pierre de Kehlheim. — Hauteur du bas-relief, 0,091; du cadre, 0,312.

198. — LA FORCE, autre bas-relief provenant également de la même suite; il a été exécuté d'après une gravure de Georges Pencz; pierre de Kehlheim. — Hauteur du bas-relief, 0,091; du cadre, 0,312.

199. — BUSTE D'UN ARCHIDUC de la famille impériale d'Autriche; il porte la perruque à rallonges, selon l'étiquette du temps de Louis XIV; pierre de Kehlheim. Ce petit buste est monté sur piédouche carré en jaspe vert. — Hauteur, 0,048.

Le personnage représenté paraît bien appartenir, en effet, à la famille des Habsbourg, si j'en juge par la lourdeur de sa mâchoire et par l'épaisseur de cette lèvre, qu'on a depuis appelée la lèvre autrichienne, et qui était si proéminente dans le visage de Charles-Quint.

200. — BUSTE DE FEMME, faisant pendant à celui qui précède; la personne que représente ce petit buste porte une coiffure à la Sévigné; pierre de Kehlheim. Il est aussi monté sur piédouche en jaspe vert. — Hauteur, 0,047.

La pierre de Kehlheim est à peu près de même nature que la pierre lithographique, compacte et susceptible d'être ciselée avec la dernière

finesse; mais elle est d'un autre ton; sa couleur terreuse et triste a besoin d'être relevée par une opposition dans la teinte du cadre, s'il s'agit d'un bas-relief, ou du socle, si la sculpture est en ronde bosse.

201. — BUSTES DE FEMMES en riches costumes du XVIe siècle, suite de trois petits bustes-appliques en cire, très finement modelés et rehaussés de couleurs et d'or. Ils sont adhérents à un cadre en bois sculpté à mascarons et ornements; sur un support à quatre consoles. Travail italien du XVIe siècle. — Hauteur des bustes, 0,065; hauteur totale, 0,314.

Sans contester l'authenticité de ces jolis bustes, je crois utile de dire que les amateurs qui recherchent les ouvrages de ce genre doivent se défier des contrefaçons que les Italiens de nos jours fabriquent en quantité, et que l'on reconnaît en général, pour peu qu'on ait l'œil exercé, au caractère moderne des airs de tête et à un modelé rond.

202. — TROIS PETITS BUSTES-APPLIQUES en cire peinte, faisant pendant à ceux qui précèdent, et encadrés de même. Même travail. — Hauteur des bustes, 0,065; hauteur totale, 0,314.

203. — LE CHRIST AU ROSEAU, vu à mi-corps et sculpté en bas-relief; médaillon de forme cintrée, en coquille. Cette figure est placée sous un arceau à plein cintre, supporté par des pilastres ornés. Travail du XVIe siècle. Cadre de forme monumentale, avec support en bois noir sculpté, incrusté de lapis. — Hauteur du médaillon, 0,061; hauteur totale, 0,184.

204. — MADELEINE EN PLEURS, médaillon faisant pendant à celui qui précède; il est également en coquille sculptée en bas-relief. Le cadre est semblable au précédent. — Mêmes dimensions que le n° 203.

Bien que ces deux camées sur coquille se fassent pendant et qu'ils soient l'un et l'autre d'un travail très remarquable, le second porte le caractère de l'art allemand, tandis que le premier semble avoir été fait en France, au temps de François Ier.

On voit que M. Thiers avait tenu à réunir dans sa collection non seule-

ment des objets d'art de tous les temps et de tous les pays, mais des ouvrages exécutés sur toutes les matières susceptibles d'être façonnées par le génie de l'ouvrier.

CAMÉES ET INTAILLES

205. — POIGNÉE EN ARGENT ciselé et doré. Elle est ornée de cinq camées sur agate à deux couches, représentant divers portraits en buste. Cette poignée est adaptée à un presse-papiers en marbre noir. — Hauteur, 0,058; largeur, 0,142.

206. — COFFRET OVALE en cuivre, gravé et doré. Le couvercle, surmonté d'un fleuron, est enrichi de dix-sept intailles sur cornaline, les unes antiques, les autres de la Renaissance et modernes, représentant des têtes d'hommes et de femmes, une figure entière d'Hercule et un bœuf. — Hauteur, 0,080; grande largeur, 0,181.

207. — COFFRET RECTANGULAIRE en cuivre gravé et doré, orné de quarante-neuf pierres gravées en intaille, de diverses époques, et représentant des sujets variés. — Hauteur, 0,157; largeur, 0,127.





VERRES DE VENISE

Les quelques verres de Venise dont la description va suivre sont tous anciens. Ils ne sont pas plus beaux, pour cela, que les verres qui se fabriquent aujourd'hui dans l'île de Murano, près Venise, où les usines, depuis que l'Italie s'appartient, ont été relevées de leur décadence et rendues à leur ancienne splendeur. Mais les hommes sont ainsi faits, et les amateurs surtout, que, si un objet d'art ou de curiosité est ancien, il a pour eux un double prestige : d'abord le prestige de l'ancienneté même, ensuite celui de la rareté, car plus longtemps un objet a existé, plus il a eu de chances de périr. Il faut convenir aussi que, lorsqu'il s'agit, par exemple, d'une coupe de verre, l'antiquité d'une matière aussi fragile a quelque chose de merveilleux. On s'étonne qu'un ustensile qui a été fabriqué dans la Grèce antique, ou même dans l'antique Égypte, ait pu, durant tant de siècles, être manié par tant de milliers de mains, voyager tant de fois, traverser les mers, passer de collection en collection, de vente en vente, et courir enfin le risque de transports réitérés, sans que la moindre brèche se soit faite à ses contours, la moindre rayure à son galbe.

Pour ce qui est des verres de Venise en particulier, les plus anciens

ne remontent guère, sans doute, au delà du XIe ou du XIIe siècle ; mais c'est déjà un sujet d'étonnement que l'existence d'un verre, quelquefois très mince, quelquefois *pelure d'oignon,* fabriqué il y a sept ou huit cents ans. De plus, quelque habiles que soient les verriers vénitiens d'aujourd'hui, — et l'on peut s'en former une idée en visitant, à Paris, rue de la Paix, les brillants magasins de M. Salviati, — on doit reconnaître que leurs plus charmants produits sont copiés sur les modèles des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles, c'est-à-dire d'un temps où les usines de Murano étaient florissantes et fameuses. L'art de colorer le verre y était connu depuis le XIe siècle, et il avait eu tout le temps de se perfectionner. Au moyen de sa combinaison avec des oxydes métalliques, l'émail prenait tous les tons des pierres précieuses. On en était venu à obtenir le bleu saphir avec du cobalt, le rouge profond avec du cuivre, le rouge d'or avec le pourpre de Cassius, le vert avec le chrome, le jaune avec l'urane, le violet avec le manganèse, le blanc opaque avec de l'étain... Mais, selon mon sentiment, c'est encore par l'élégance des formes, par l'invention du galbe, que les verres de Venise se distinguent le plus, et aussi par les effets résultant du plus ou moins d'opacité dans la substance monochrome, et par les oppositions du verre pur au verre albâtre ou au verre opale (*girasole*), et par les jolis caprices de gravures, de rayures, de gaufrures, d'entrelacs, que multipliait à l'infini l'artiste verrier, dans la fabrication de ces vases élancés avec une hardiesse incroyable, ou trapus avec une sorte d'ironie, de ces vases délicats, légers, impondérables, dont la fragilité ressemble parfois à une gageure, qui sont flanqués d'anses tordues et de dragons chimériques, ou portés sur des colonnes qui tournent, se replient, se tourmentent et se croisent avec une grâce sans cesse nouvelle. En d'autres termes, quelles que soient la richesse et la variété de sa palette, le verrier vénitien nous paraît plus artiste encore comme dessinateur que comme coloriste.

208. — PETIT POT A ANSE, en verre blanc opaque de Venise, marbré d'émail bleu et rouge. — Hauteur, 0,092.



Imp. A. Salmon

209. — BUIRE DE FORME ANTIQUE, en verre incolore. L'anse dépasse l'embouchure, qui est contournée en trèfle. Le haut de la panse est décoré de quatre masques en relief et dorés, régulièrement séparés par des boutons en émail imitant la turquoise. Le col est orné d'une collerette très saillante en forme de postes. Le culot est ceint d'une bague godronnée. — Hauteur du vase, 0,225; hauteur jusqu'à l'extrémité de l'anse, 0,260.

La forme de ce vase, dont le bec est renouvelé des hydries athéniennes, et même des poteries d'Égypte, est d'une suprême élégance. Aussi l'a-t-on souvent répétée en Italie. Elle est surtout familière aux potiers d'Urbino, et c'est d'après les poteries qui portent le nom de cette ville, et dont la proportion est toujours exquise, que les verriers de Murano ont soufflé leurs aiguières. L'œil retrouve avec plaisir le joli galbe du vase sous les masques et les boutons dont il est rehaussé. S'il n'est rien de plus simple que de décorer un verre avec de l'émail, c'est-à-dire avec du verre — un verre coloré par des oxydes métalliques — et une couche d'or, cette simplicité est à elle seule une marque de goût, quand l'ornement est discret, librement façonné, et qu'il est enrichi de dorures, sans en être surchargé.

210. — COUPE PLISSÉE, sur pied élevé, à double balustre, en verre de Venise incolore. — Hauteur, 0,150; diamètre, 0,130.

211. — COUPE HÉMISPHÉRIQUE, sur pied à balustre, en verre à filets entre-croisés d'émail blanc. — Hauteur, 0,130; diamètre, 0,135.

212. — COUPE RONDE, sur piédouche à filets d'émail blanc entre-croisés. — Hauteur, 0,110; diamètre, 0,222.

213. — COUPE A LOBES, sur pied à balustre, en verre, ornée de filets d'émail blanc en spirale. — Hauteur, 0,140; diamètre, 0,163.

214. — COUPE BASSE à pans, sur piédouche, en verre incolore, à treillis filigrané d'émail blanc. — Hauteur, 0,055; diamètre, 0,180.

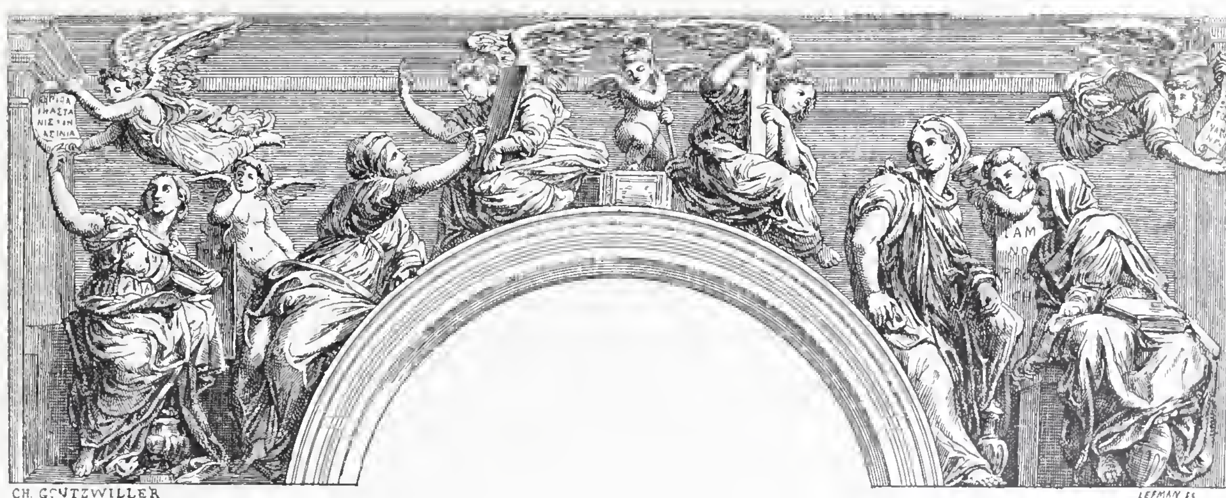
215. — PETITE COUPE RONDE, sur pied en forme de balustre, en verre gaufré à côtes très fines tournant en spirales. — Hauteur, 0,102; diamètre, 0,135.

Les cinq coupes qui précèdent sont des exemples de la variété que peut trouver un ouvrier ingénieux — il faudrait dire ici un artiste — dans la manière d'orner une substance sans le secours d'aucune autre. Si nous n'étions pas si habitués à voir et à manier des ustensiles de verre, nous serions émerveillés de la seule invention d'une matière qui laisse voir tout ce qu'elle couvre, qui contient des liquides, et qui est elle-même un liquide figé, de l'eau rendue solide; d'une matière qui n'a besoin, pour être ornée, que de sa transparence, c'est-à-dire de son mariage avec la lumière. En nous reportant à l'antiquité la plus haute, nous pouvons nous imaginer quel a dû être l'étonnement de ceux qui ont vu pour la première fois un vase de verre, un vase que tout rayon de soleil pénètre et traverse, après avoir brillé sur les saillies de la forme et consenti à devenir, dans les rentrants, une ombre translucide!

216. — VIDRECOME ou gobelet allemand en verre émaillé, à armoiries et portant la date de 1679. — Hauteur, 0,146.

217-218. — DEUX PETITS VASES en forme de balustre, en verre de Venise jaunâtre marbré d'émail blanc et de parties aventurinées. — Hauteur, 0,172.





COPIES D'APRÈS LES GRANDS MAITRES

Ce qui constitue l'originalité du cabinet Thiers, c'est qu'il possède des images réduites de tout ce qu'il y a de plus beau dans le monde en fait de sculpture et de peinture, et que rien de ce qu'il renferme n'est au Louvre. Pour ce qui est de la peinture, ces images sont des traductions d'une fidélité absolue, je dis des traductions, parce que les moyens employés ne sont pas tout à fait les mêmes. Les fresques de Michel-Ange et de Raphaël, aussi bien que les tableaux les plus fameux du Titien, de Véronèse, du Dominiquin, de Velasquez, la *Cène* de Léonard de Vinci, et la *Suzanne* du Corrège, ont été copiés pour M. Thiers par d'anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, ou par des peintres choisis parmi les plus habiles, et ces artistes ont fait leurs copies à l'aquarelle, en ajoutant à la transparence de leurs couleurs la consistance, la fermeté et le gras du crayon. Plus la fresque était limpide, plus elle était facile à reproduire dans une peinture à l'eau. Et quant aux peintres amoureux surtout de la forme et jaloux de l'accentuer, le crayon, qui est l'instrument par excellence du dessinateur, achevait de préciser avec toute la finesse désirable ce que l'aquarelle avait commencé de modeler. Par ce moyen, le copiste, ou, pour mieux dire, l'interprète pouvait pour-

suivre jusqu'au fini le plus précieux le rendu des figures sur lesquelles le pinceau avait étendu ses larges colorations.

C'est ainsi qu'ont été reproduites, par MM. Joseph Tourny et François Bellay père, la *Dispute du Saint-Sacrement,* l'*École d'Athènes,* et dans ces morceaux ils ont fait revivre les peintures de Raphaël, sans tenir compte plus qu'il ne fallait des altérations que la fresque a dû subir depuis trois siècles, et du rembrunissement inévitable de ses couleurs, c'est-à-dire en leur conservant quelque chose de l'aspect doux et blond qu'elles ont dû avoir au commencement. Ces reproductions sont comme des souvenirs d'un artiste qui aurait vu les originaux en 1501, au moment où ils furent découverts jeunes, frais et purs, et qui les aurait ensuite revus glacés par la patine du temps.

Le projet que M. Thiers a suivi avec ardeur, et qu'il a fini par accomplir en son propre et privé nom, était digne d'être conçu et exécuté par le gouvernement d'un grand peuple. L'idée, au surplus, n'était pas nouvelle. Colbert l'avait eue et, lorsqu'il fonda l'Académie de France à Rome en 1660, il imposa aux pensionnaires, sculpteurs ou peintres, l'obligation de faire des copies sculptées ou peintes, les unes d'après l'antique, les autres d'après les grands maîtres italiens. C'est en vertu d'un règlement qui est encore en vigueur à l'Académie de France que nous possédons les copies des Chambres de Raphaël, exécutées au XVIIe siècle par les Boullongne et par d'autres élèves de Lebrun, ces copies qui ont figuré successivement au Panthéon et au Musée européen que nous avions fondé en 1872 au palais des Champs-Élysées, sous le ministère de M. Jules Simon.

L'idée de M. Thiers, qu'il manifesta pour la première fois en commandant, comme ministre, la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange à Sigalon, cette idée fut reprise, quatorze ans après, en 1848, lorsque j'avais l'honneur de diriger l'administration des Beaux-Arts, sous les ordres de M. Dufaure, alors ministre de l'intérieur. M. Serrur et M. Appert furent envoyés par nous à Venise, avec mission d'en rapporter des copies fidèles de deux toiles fameuses du Titien, l'*Assomption de la Vierge,* dont

l'original est toujours à l'Académie de Venise, et le *Martyre de saint Pierre dominicain,* qui était placé dans la basilique des Saints-Jean-et-Paul (*San Zani-Polo*). On sait que ce dernier tableau, le plus beau morceau de peinture sur toile qui fût au monde, périt dans un incendie, de sorte qu'il n'en existerait plus rien si la France n'en possédait une reproduction aussi fidèle que possible, car nous pouvons affirmer que M. Appert a conservé dans sa copie le caractère imposant, robuste et magistral du style et de l'exécution titianesques. Le malheur d'avoir perdu un tel morceau, de la main d'un tel maître, semble être arrivé tout exprès pour prouver l'utilité des copies, je dis surtout des copies faites par des peintres, car une simple gravure serait insuffisante pour donner une idée du tableau que les flammes ont dévoré, puisque dans cette gravure disparaîtrait naturellement une des plus grandes qualités du Titien, l'expression par le coloris.

Les prédilections de M. Thiers, au commencement de sa carrière d'amateur, étaient pour l'école florentine et pour Raphaël, qui se rattache à cette école, au moins dans sa seconde manière. Aussi est-ce à la chapelle Sixtine que s'installèrent tout d'abord les premiers peintres qui devaient travailler aux belles copies dont il désirait orner son cabinet.

219. — LE JUGEMENT DERNIER, grand dessin à l'aquarelle et au crayon, par Numa Boucoiran, d'après la fresque peinte par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. — Hauteur, 1,95; largeur, 1,71.

La copie du *Jugement dernier* que possédait M. Thiers présente un aspect moins enfumé que l'original, et elle nous reporte à une époque ancienne. Cette fresque terrible, nous la voyons dans la copie telle qu'elle devait être avant que la fumée des cierges qui ont brûlé pendant trois siècles auprès de la muraille l'eût obscurcie comme elle l'est maintenant. La réduction de cet ouvrage à jamais célèbre occupait la place d'honneur dans le cabinet de M. Thiers. Elle fut peinte en 1836 par Numa Boucoiran, qui avait été le collaborateur de Sigalon à la chapelle Sixtine. En aidant Sigalon, son maître, Boucoiran s'était naturellement effacé. Son rôle s'était

borné à celui d'une assistance respectueuse. Mais quand la grande copie commandée par l'État fut terminée (elle le fut en 1836), M. Thiers demanda une répétition, en petit, du *Jugement dernier* à Numa Boucoiran, qui l'exécuta, non plus à l'huile, comme avait fait Sigalon pour la grande copie, mais à l'aquarelle, soutenue par un travail de crayon.

Cette copie n'a pas le même caractère optique que celle de Sigalon : elle est plus claire, et les carnations n'y ont pas le ton roux, le ton *brique* dont Sigalon a recouvert les nus de Michel-Ange. En tenant ses chairs d'une couleur moins rembrunie, Boucoiran me semble avoir quelque peu affaibli l'aspect formidable de la fresque originale. Pour l'interprétation d'une pareille œuvre, il aurait fallu un dessinateur plus mâle et plus fier que Boucoiran, un Ingres, par exemple. Tel qu'il est, cependant, le *Jugement dernier* du cabinet Thiers est un dessin précieux, qui donne une idée de l'original à quiconque n'est pas allé à Rome, et qu'il suffit d'assombrir un peu par la pensée pour se rappeler la peinture de Michel-Ange quand on l'a vue.

Il faut convenir, au surplus, que, malgré l'état de délabrement dans lequel nous l'avons vu naguère (au mois de décembre 1880), le *Jugement dernier,* en sa couleur assombrie par le temps et par la fumée de l'encens et des cierges, est plus imposant, plus effrayant, plus sinistre, qu'il ne dut l'être lorsque la fresque fut découverte le jour de Noël 1541. Jaloux de montrer dans toute sa profondeur, dans tout son éclat, sa science anatomique, Michel-Ange avait tenu sa peinture relativement claire. L'idée de sacrifier certaines figures à un effet d'ensemble ne lui serait certainement pas venue. Les prestiges du clair-obscur n'étaient pas alors connus, ou du moins ils n'étaient pas employés dans l'école florentine, qui était une école de dessinateurs. Michel-Ange voulait que l'on vît chacune de ses figures, et il n'aurait pas devancé l'action des années en jetant avec résolution un parti d'ombre sur tels ou tels groupes du *Jugement dernier.* Sans être tous éclairés d'une lumière égale, ces groupes sont très visibles, ou du moins ils durent l'être, car celui des anges qui sonne de la trompette est devenu obscur, sans être pourtant difficile à lire.

Quoi qu'il en soit, c'est un plaisir de haut goût que d'avoir auprès de soi, dans son cabinet, c'est-à-dire dans l'habitation de son esprit, la fidèle image d'une œuvre telle que la décoration de la Sixtine, ou tout au moins les morceaux les plus fameux de cette décoration fameuse, qui sont les *Prophètes*, les *Sibylles*, la *Création du monde*, la *Création de l'homme*, le *Jugement dernier*. Il me semble qu'un écrivain qui cherche une forme à sa pensée, ou un orateur qui se prépare aux combats de la tribune, doit se sentir porté dans une région supérieure quand il jette un regard, même distrait, sur ces figures grandioses, de nature à élever l'esprit, à l'inspirer et surtout à lui conseiller le dédain des choses vulgaires.

220. — LE JUGEMENT DERNIER, dessin lavé et crayonné par Ch. Bellay (1882), d'après un fragment de la fresque peinte par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. — Hauteur, 1,18; largeur, 1,43.

C'est le groupe des anges qui sonnent de la trompette pour réveiller les morts. A l'endroit où ce groupe se trouve placé, c'est-à-dire à la hauteur des cierges que l'on allume les jours où le pape officie dans sa chapelle, il était le plus exposé à l'action de la chaleur et de la fumée; aussi s'est-il écaillé et noirci au point que, si le *Jugement dernier* doit disparaître quelque jour, c'est par là que commencera sa ruine. Cette circonstance est sans doute ce qui décida M. Thiers à demander une copie spéciale du groupe des anges, qui est du reste d'une beauté souveraine et d'un dessin en raccourci dont l'énergie est à son comble. Le dessin de M. Bellay ne reproduit que trop bien l'état d'obscurité sinistre où se perd à demi le groupe des anges qu'il a copié.

221. — LA CRÉATION DU MONDE, dessin lavé en couleurs par Ch. Bellay, d'après une des fresques de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine. — Hauteur, 0,70; largeur, 1,40.

La conception de cette fresque de Michel-Ange est vraiment d'une har-

diesse sans pareille, et, bien qu'il n'y ait représenté que des figures humaines, on peut dire qu'elle a quelque chose de surhumain. Michel-Ange s'est figuré le Créateur comme un être puissant et vénérable, qui, pour imprimer aux astres qu'il vient de créer l'élan de leur rotation éternelle, se meut lui-même en tournant dans les espaces du ciel. Les spectateurs voient donc venir à eux l'auteur de l'univers accompagné de petits anges, les bras tendus, l'un vers le soleil, l'autre vers la terre, et, chose inouïe, après avoir vu le Créateur s'avancer de face, ils le voient une seconde fois, par derrière, s'éloigner dans le firmament, à travers les mondes, comme s'il accomplissait un mouvement giratoire autour de sa propre création. L'idée de la répétition, dans le même cadre, de cette figure de Dieu est une idée sublime. Le dessin qui reproduit la fresque étonnante dont je parle est un peu sombre, mais cela même ajoute de l'étrange et du terrible à la pensée si audacieusement exprimée par Michel-Ange.

222. — LA CRÉATION DE L'HOMME, dessin lavé en couleurs par Ch. Bellay, d'après une des fresques exécutées par Michel-Ange dans le plafond de la chapelle Sixtine. — Hauteur, 0,70; largeur, 1,40.

Jéhova, porté par des séraphins, s'avance vers Adam, qui gisait sur la terre et qui, touché par le doigt du Seigneur, en a reçu la vie, la connaissance, le sentiment, et se relève à demi, un bras tendu vers l'Éternel. Jamais artiste n'avait construit la figure humaine avec autant de savoir, avec autant de volonté, de force et d'accent. Jamais l'architecture des organes de l'homme n'avait été conçue avec une telle énergie, avec une élégance aussi mâle. Il est sûr que toute figure de Raphaël mise en regard de celle-ci paraîtrait débile et pâle. Seul Léonard de Vinci eût été capable de porter l'art du dessin, ou plutôt le génie du dessin, à de pareilles hauteurs et de concevoir le premier homme comme enfanté par Dieu même.

Lors des fêtes données à Florence pour célébrer le centenaire de

Michel-Ange, en 1875, on entendit plusieurs discours, et dans le nombre celui que mon confrère, M. Meissonier, prononça au nom de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut de France, dont il était alors le président. Il y disait, en faisant allusion à la *Création de l'homme :* « Oui, grand Michel-« Ange, le doigt divin t'a touché ! Dans ces fresques de la Sixtine, égales, « dans leur sublime grandeur, à la Bible même, c'est toi que tu peignais « dans cet Adam qu'anime le Créateur ! Son doigt ne s'est-il pas déjà « posé sur ton front ? Ton regard est tourné vers lui. C'est maintenant ta « main qu'il va toucher pour la rendre digne de traduire ta pensée. »

223. — LE PROPHÈTE DANIEL, dessin par Ch. Bellay (1872), d'après Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. — Hauteur, 0.70 ; largeur, 0.58.

224. — LE PROPHÈTE ISAIE, dessin par Ch. Bellay (1872), d'après Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. — Hauteur, 0.72 ; largeur, 0.58.

J'imagine que, pour crayonner et peindre dans tout leur caractère les Prophètes et les Sibylles de la Sixtine, M. Charles Bellay s'est appuyé sur la photographie, et, franchement, il aurait eu grand tort de ne pas le faire, car la photographie est venue non seulement nous apprendre ce que sont, au vrai, les grands maîtres, mais nous enseigner à les voir.

Tous les prophètes de Michel-Ange sont des figures grandioses, hautaines et formidables ; cependant il en est deux dont le souvenir revient avec un surcroît de force dans la mémoire de ceux qui ont visité la chapelle Sixtine : ce sont les prophètes Daniel et Isaïe. Le premier semble possédé et agité par l'esprit de Dieu en lisant le livre sacré tenu par un enfant qui lui sert de pupitre ; Daniel a pénétré le sens mystérieux des Écritures ; il y a puisé la divination de l'avenir, et il écrit avec animation ses prophéties. L'autre, au contraire, est représenté comme un homme qui n'a pu dégager encore la signification du texte qu'il étudie. La méditation dans laquelle il est plongé est si profonde qu'il ne peut en être tiré même par la voix d'un ange qui l'appelle ; et pourtant, sans changer d'attitude, sans regarder encore l'envoyé de Dieu, il tourne lentement la

tête vers lui et il vient de placer sa main dans le livre de la Loi pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture. Michel-Ange, en dessinant ces grandes figures, a dit le dernier mot du style qui consiste à s'appuyer sur la nature pour s'élever au surnaturel.

225. — LA SIBYLLE DELPHIQUE, dessin lavé en couleurs par Ch.-Paul Bellay (1867), d'après Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. — Hauteur, 0,72; largeur, 0,58.

La fierté légitime qu'inspire une haute intelligence à ceux que la nature en a doués se manifeste de diverses manières dans les grandes figures de la Sixtine. Ce sentiment est exprimé avec force et avec une suprême élégance par le geste de la Sibylle de Delphes, qui, étant Grecque et nourrie dans le temple d'Apollon, n'a pu être conçue autrement que belle. On trouve ici un exemple de ce mouvement qui était familier à Michel-Ange, et dont on a tant abusé après lui, qui consiste à porter le bras droit vers l'épaule gauche ou le bras gauche vers l'épaule droite, et qui est un mouvement superbe pour peu qu'il contraste avec la direction de la tête. L'œil tout grand ouvert, la bouche relevant des lèvres épanouies et dédaigneuses, la Sibylle Delphique semble protéger contre des regards indiscrets le rouleau sacré sur lequel sont écrites les choses futures.

226. — LE PROPHÈTE ZACHARIE, dessin à l'aquarelle et au crayon par Ch. Bellay (1872), d'après Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. — Hauteur, 0,70 ; largeur, 0,58.

227. — LE PROPHÈTE JÉRÉMIE, LA SIBYLLE DE CUMES et LA SIBYLLE D'ÉRYTHRÉE, trois dessins dans le même cadre, par Ch. Bellay (1869), d'après les figures peintes par Michel-Ange dans le plafond de la chapelle Sixtine. — Hauteur des dessins, 0,70 ; largeur de chaque dessin, 0,58.

Depuis le renouvellement de la peinture jusqu'à Michel-Ange, il ne s'était rien vu de pareil aux Sibylles et aux Prophètes de la Sixtine. Jamais peintre n'avait poussé à ce degré le sentiment de la majesté, l'expression du grand. Jamais on n'avait concilié à ce point le *style,* qui généralise les formes, et le *caractère,* qui les particularise. Chacun de ces personnages est une figure grandiose, mais aucun d'eux ne ressemble aux

autres. Jérémie est plongé dans la tristesse aussi profondément qu'Isaïe est plongé dans la méditation. La Sibylle de Cumes et celle d'Érythrée habitent l'une et l'autre les régions supérieures; mais la première est vieille, sillonnée de rides, elle semble agitée sur son siège par l'intuition de l'avenir, comme l'antique pythonisse sur son trépied; la seconde est jeune et belle, son attitude et son visage respirent une sérénité auguste, elle lit avec calme dans le livre de l'avenir. Ainsi ces trois personnages sont également imposants, mais de diverses manières. La variété des physionomies s'accorde avec l'unité de la grandeur.

228. — LE PROPHÈTE ÉZÉCHIEL, LA SIBYLLE PERSIQUE et LA SIBYLLE LIBYQUE, trois dessins dans le même cadre, par Ch. Bellay (1872), d'après les figures peintes par Michel-Ange dans le plafond de la chapelle Sixtine. — Hauteur des dessins, 0,70; largeur de chaque dessin, 0,58.

Tous les dessins de M. Ch. Bellay, d'après les Prophètes et les Sibylles, sont très fidèles assurément, mais un peu stériles. Ce n'est pas sans peine, sans effort, sans une grande tension d'esprit, qu'un dessinateur, si habile qu'il soit, peut s'attaquer à de pareilles figures, et il est bien difficile qu'une copie d'après Michel-Ange ne trahisse pas la peine qu'elle a dû coûter, l'effort qu'elle a exigé de l'artiste assez hardi pour l'entreprendre. Tels qu'ils sont cependant, les dessins en couleurs de M. Bellay donnent une idée beaucoup plus juste que ne le feraient des gravures même de Georges Mantouan, même de Marc-Antoine. On voit ici Ézéchiel dans l'action de parler, se retournant vers le peuple pour lui annoncer la fin de sa captivité et la venue du Messie. Cette figure, par son animation extraordinaire, contraste avec celles des autres pendentifs de la voûte, en particulier avec la Sibylle de Libye, qui, les lèvres closes et prenant son livre placé sur un haut pupitre, à l'abri des indiscrets, jette un regard dédaigneux au-dessous d'elle, et avec la Sibylle Persique, représentée immobile, lisant, les yeux sur son livre, comme une personne qui a la vue fatiguée, mais en qui la myopie physique n'empêche pas la clairvoyance morale.

229. — LA CÈNE, dessin lavé en couleurs par Ch. Bellay (1868), d'après la peinture murale de Léonard de Vinci qui est à Milan, au couvent de Notre-Dame-des-Grâces, dans l'ancien réfectoire des Dominicains. — Hauteur, 0,70; largeur, 1,40.

Dans la collection de M. Thiers, la Cène de Léonard ne pouvait pas manquer. Mais comment faire reproduire un chef-d'œuvre qui n'était plus qu'une ruine? Nous avions vu pour la première fois cette peinture vénérable en 1856, douze ans avant que Ch. Bellay entreprît de la reconstituer, et déjà elle était défigurée par de nombreux repeints, tachée par les écorchures de la muraille, et dans un état de dégradation qui déshonore les siècles passés. Pour recomposer la Cène tant bien que mal, sans affliger l'œil, sans étonner l'esprit de ceux qui savent ce que fut Léonard de Vinci, sans calomnier le premier des grands peintres modernes, il a fallu consulter les merveilleux dessins qu'il a laissés à l'Ambroisienne de Milan, et qui étaient les études pour les figures de Jésus et des apôtres; il a fallu s'aider, avec beaucoup de discrétion et de discernement, des copies exécutées par les élèves de Léonard, notamment de celle qui est due à Marco d'Oggione; enfin, M. Bellay n'a pu se passer d'étudier la gravure de Raphaël Morghen, lequel, un demi-siècle auparavant, s'était livré à bien des recherches pour retrouver autant que possible, ou plutôt pour deviner, les dessous de l'intraduisible peinture qu'il voulait traduire.

Hélas! si la Cène n'est plus qu'un fantôme, il faut en accuser non seulement les Italiens, mais les Français; il faut s'en prendre à ces deux fléaux, l'ignorance et la guerre : d'abord, l'ignorance des moines dominicains, qui eurent la barbarie de couper les jambes de Jésus et des apôtres les plus proches de lui pour agrandir la porte de leur réfectoire, et qui, au siècle dernier, firent subir trois fois à la Cène les plus outrageuses restaurations; ensuite la guerre et les brutalités qu'elle entraîne. En 1796, le général Bonaparte, étant allé visiter la peinture de Léonard, ordonna que le réfectoire des Dominicains serait exempt de tout logement militaire; mais, en dépit de cet ordre, qu'il signa sur son genou avant de remonter à cheval, un général, dont j'ignore le nom, fit de ce réfectoire

une écurie, si bien que nos dragons, venant y panser leurs chevaux, trouvèrent plaisant de jeter des briques à la tête des apôtres. Et cependant, si la Cène avait dû être sauvée, elle l'eût été par un Français; car il est bon de rappeler ici que François Ier, admirateur enthousiaste des ouvrages de Léonard et de son génie, eut l'idée de faire transporter en France la peinture de ce grand homme, qui était encore intacte; mais l'opération, qui eût consisté à scier le mur en maintenant la parfaite adhérence de toutes les pierres et la complète unité de la surface, cette opération, qui serait aujourd'hui si facile, parut alors impraticable, et le projet du roi fut abandonné !

230. — LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT, dessin lavé en couleurs par Joseph Tourny, d'après la fresque de Raphaël qui décore la chambre de la Signature, au Vatican. — Hauteur, 1,46; largeur, 1,95.

C'est le chef-d'œuvre de Joseph Tourny que cette aquarelle. Peut-être est-elle d'un ton plus riche que l'original. J'y trouve, en tout cas, une transparence, un *blond,* qui ne sont plus, au même degré du moins, dans la fresque de Raphaël. L'exécution en est finie, tendre, caressée, de nature à satisfaire Raphaël lui-même s'il revenait au monde.

231. — L'ÉCOLE D'ATHÈNES, dessin lavé en couleurs par François Bellay père, d'après la fresque de Raphaël qui décore la chambre de la Signature, au Vatican. — Hauteur, 1,48; largeur, 1,98.

Ce dessin de l'École d'Athènes fut exposé au Salon de 1855, et il fut admiré de tous ceux qui connaissent les Chambres. Il est fait avec souplesse et fermeté, et surtout avec beaucoup de charme, dans l'esprit même de l'original. Nous en pouvons d'autant mieux juger que, étant à Rome il y a peu de temps, nous y regardions pour la dixième fois les fresques de Raphaël dans la plus belle des Chambres, celle de la Signature. Le temps, en leur enlevant sans doute la fraîcheur qu'elles durent avoir lorsque le grand peintre les découvrit, leur a donné en revanche une patine exquise, quelque chose qui ressemble à la lumière pâlissante et dorée du soleil couchant ou plutôt du soleil couché, au

moment où il vient de disparaître à l'horizon. La dernière impression que nous ont laissée l'*École d'Athènes* et la *Dispute,* nous la retrouvons avec bonheur dans ces copies excellentes, faites par des artistes qui furent, en les peignant, non seulement très habiles, mais profondément émus.

232. — LES QUATRE SIBYLLES, aquarelle de M. Bellay père, d'après la fresque peinte par Raphaël dans l'église Sainte-Marie de la Paix, à Rome. Elles occupent les tympans de l'arc qui surmonte l'autel de la chapelle Chigi, et elles sont accompagnées de quatre génies ailés qui leur montrent les livres sibyllins. — Hauteur, 0,72; largeur, 1,33.

Celui qui n'a pas encore vu le plafond de la chapelle Sixtine éprouvera sans doute devant les Sibylles de Raphaël l'admiration qu'inspirent toutes ses œuvres et que commande en quelque sorte la gloire de son nom.

Ces figures tant vantées ont en effet des formes choisies, une beauté noble, de la grâce dans leurs mouvements et dans le jet de leurs draperies, qui, sans trop serrer le nu qu'elles recouvrent, le laissent voir. Mais, à vrai dire, ce sont plutôt des femmes aimables que des sibylles imposantes. Elles n'ont point ces allures imprévues, cet air de méditation profonde et de majesté qui devaient caractériser les devineresses chargées de prédire un dieu nouveau. Elles ne sont ni possédées par l'esprit du Très-Haut, ni agitées par l'intuition de l'avenir, ni fières d'en avoir reçu le don, et, lorsqu'on les compare aux grandioses figures de la Sixtine, on sent que Raphaël s'est mesuré imprudemment avec un maître qui lui était supérieur. En prenant ses modèles dans la nature seule, il les a représentés comme de simples créatures humaines, tandis que Michel-Ange, les voyant dans son génie, les a conçus comme des êtres surnaturels. De même que les sibylles avaient deviné ce que serait l'avenir, de même Michel-Ange a deviné ce qu'elles furent dans le passé. Il s'est élevé, lui, par la force de sa pensée, dans les hautes régions où vivaient les personnages à qui fut révélé le secret des choses futures. Elles lui sont apparues vénérables, mais formidables, et lui seul les a comprises comme les véritables pythonisses du christianisme.

On raconte cependant que Michel-Ange fit les plus grands éloges des Sibylles de Raphaël; mais il convient de rappeler dans quelles circonstances. Le banquier siennois Agostino Chigi, qui les avait commandées à Raphaël, lui avait payé cinq cents écus à valoir sur le prix de ses peintures. Quand elles furent finies et qu'il fut question de les estimer, le caissier de Chigi, Jules Borghèse, affecta de s'en rapporter à Michel-Ange, pensant peut-être que ce grand homme déprécierait l'ouvrage du Sanzio, qu'on lui donnait pour rival, *che scemasse il pregio della pittura;* mais ce fut un bien triste et bien faux calcul. Michel-Ange, après s'être fait beaucoup prier, se laissa conduire à Sainte-Marie de la Paix, et là il contempla longtemps, sans rien dire, la fresque de Raphaël. Et comme on le pressait d'en dire son avis : « Cette tête, dit-il, en montrant du doigt une des sibylles, vaut à elle seule cent écus. — Et les autres? dit Borghèse. — Les autres ne valent pas moins. » Agostino Chigi, ayant eu connaissance de ce fait, s'exécuta de bonne grâce, et il fit compter à Raphaël cent écus pour chaque figure. Le lecteur comprendra combien il était difficile qu'il en fût autrement.

233. — LA MADONE DE FOLIGNO, copie à l'aquarelle, par M. Ch. Bellay, du tableau de Raphaël qui est dans la galerie des Peintures, au Vatican. La Vierge apparaît dans les nuages, au milieu d'une gloire. Cinq figures occupent le premier plan de la composition, la partie inférieure : ce sont, d'un côté, saint François à genoux et, derrière lui, le Précurseur debout, à demi couvert d'une peau de mouton; de l'autre, Sigismond de Conti (le donateur du tableau), agenouillé aussi, et saint Jérôme, qui se tient debout derrière lui et lui met sa main sur la tête en signe de protection; entre ces deux groupes, un ange tient la tablette votive. — Hauteur, 0,22; largeur, 0,22.

Peint sur bois en 1512, ce tableau fut plus tard transporté sur toile. Il a été gravé par Marc-Antoine et, de nos jours, par Boucher-Desnoyers. De l'église d'Ara Cœli, à Rome, il passa dans celle de Foligno, petite ville des États romains, que Raphaël a peinte dans le lointain de son tableau. On regarde ce morceau comme un de ceux où le grand maître a fait œuvre de coloriste. La *Madone de Foligno* fut apportée au Louvre par la victoire; mais la victoire l'en fit sortir en 1815, et c'est là, sans doute, une des raisons pour lesquelles M. Thiers en voulut posséder une copie.

234. — LA TRANSFIGURATION, dessin lavé en couleurs par M. Bellay père, d'après la peinture de Raphaël qui est au Vatican, dans la galerie des Tableaux. Cette composition est si connue par les gravures de Morghen, de Desnoyers, qu'il est inutile de la décrire. — Hauteur, 1,22; largeur, 0,82.

Aux termes du traité conclu entre Bonaparte et Pie VI en 1796, le pape devait livrer à la République française cent tableaux, bustes, vases ou statues, au choix des commissaires qui seraient envoyés à Rome. Parmi les peintures désignées pour être envoyées au Louvre se trouvèrent la *Madone de Foligno* et la *Transfiguration*. Celle-ci est exécutée sur bois; elle fut estimée, par les experts du Musée, 1 500 000 francs. On sait que la *Transfiguration* est le dernier ouvrage de Raphaël, qui mourut avant d'avoir pu le terminer. Les six figures qui forment la partie supérieure de ce tableau sont la plus haute expression du génie de Raphaël, et formeraient à elles seules un tableau sublime. Aussi est-il grand dommage, on l'a souvent dit, que l'unité de l'œuvre ait été troublée par l'adjonction de la partie inférieure, qui est si peu liée avec les principales figures du sujet. Quoi qu'il en soit, la copie de M. Bellay père est d'une admirable fidélité, et il est certain qu'aucune estampe ne pourrait suppléer une reproduction aussi parfaite de l'original.

235. — LE SPASIMO de Raphaël, copie à l'aquarelle. On appelle ainsi un Portement de croix qui fut peint par ce grand maître pour le couvent de Santa Maria dello Spasimo, de Palerme, c'est-à-dire de la Vierge du Spasme. Jésus y est représenté succombant sous le poids de sa croix, au milieu des saintes femmes et des soldats romains qui le conduisent au Calvaire sous les ordres d'un proconsul à cheval. — Hauteur, 0,99; largeur, 0,72.

Peint sur un panneau en 1516, ce tableau fut expédié en Sicile par un navire qui fit naufrage et qui fut jeté à la côte au nord de l'Italie. La caisse qui renfermait le panneau fut recueillie sur la place de Gênes. Le couvent de Palerme la réclama et se la fit rendre. En 1661, à la demande de Philippe IV, le prieur Dom Clemente Staropoli apporta le précieux tableau à Madrid, et il l'offrit au roi en échange d'une rente annuelle. L'œuvre de Raphaël fut placée dans la chapelle de l'Alcazar royal; elle y resta jusque sous le règne de Philippe V. En 1734, l'incendie du palais

épargna le tableau, qui fut placé alors au Buen-Retiro. Pendant la guerre de l'Indépendance, les Français s'en emparèrent et le firent porter à Paris, où, après avoir été transporté sur toile sous la direction de M. Bonnemaison, il figura au musée du Louvre jusqu'en 1815, époque de la restitution aux divers pays de l'Europe des objets d'art conquis par les armées françaises.

Ceux qui croiraient la copie infidèle doivent être prévenus que le coloris lourd et le ton rouge brique qu'on y remarque dominent, en effet, dans l'original, comme nous avons pu le vérifier nous-même lors de nos visites au musée de Madrid, en 1862.

236. — LA VIERGE AU POISSON, peinte par Raphaël; copie par Tourny. C'est un dessin en couleurs d'après le tableau qui est au musée de Madrid. La Vierge, assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus dans ses bras, tourne les yeux vers le jeune Tobie, qui lui offre un poisson et qui est présenté à la Madone par l'ange Raphaël. L'ange est debout, Tobie n'a qu'un genou en terre. Ce groupe est sur la gauche; à droite, saint Jérôme est agenouillé, un livre à la main. — Hauteur, 0,86 ; largeur, 0,63.

Capuelatro, dans ses *Annali della città di Napoli,* rapporte qu'en 1638 le duc de Medina, alors vice-roi de Naples, fit enlever ce tableau du couvent des Pères dominicains en même temps qu'un autre, peint par Lucas de Leyde. Le duc de Medina porta ces deux ouvrages en Espagne, en 1644, et les offrit à Philippe IV, qui les fit placer à l'Escurial. Comme la *Visitation* et le *Spasimo* de Raphaël, la Vierge au poisson fut envoyée à Paris, durant la guerre d'Espagne, où elle figura au musée du Louvre jusqu'en 1815. Lorsque le tableau fut restitué, il avait été transporté sur toile et il avait subi d'importantes restaurations. Est-ce aux restaurateurs qu'il faut s'en prendre ou aux élèves qui ont aidé Raphaël? Nous ne savons; mais la *Vierge au poisson,* quand nous la vîmes au musée de Madrid, nous parut d'une exécution peu avenante, lâchée en certains endroits, lourde dans d'autres parties. Les têtes de la Vierge, de l'ange et de Tobie sont remplies de grâce et tout à fait charmantes; mais le reste est banal de couleur et de faire. Pas le moindre choix dans les tons; pas le moindre souci de la variété; le coloris se compose d'un rouge commun, d'un

jaune terne, d'un bleu trivial, d'un vert sans recherche et sans finesse. Il n'y a de précieux dans ce tableau que le style du dessin, la beauté des airs de tête, la grâce des mouvements et des gestes; en d'autres termes, on n'y peut admirer que les parties émanées de Raphaël lui-même.

237. — LE SPOSALIZIO de Raphaël, à Milan, au musée Brera; dessin lavé en couleurs par M. Bellay père. Ce tableau représente, comme l'indique son nom italien, les fiançailles de la Vierge. La scène se passe en plein air, à quelque distance du temple, d'où le grand prêtre vient de sortir pour prononcer l'union des époux en faisant mettre l'anneau de l'un au doigt de l'autre. Nombre de jolies femmes et de jolies jeunes filles assistent au mariage de Marie, et quelques-unes semblent envier son bonheur. On remarque dans la foule un jeune homme qui, se voyant préférer un autre prétendant, casse sur son genou sa baguette qui n'a point fleuri. — Hauteur, 1,22; largeur, 0,82.

On sait que Raphaël, dans cette composition, qui est de sa jeunesse, a reproduit, en quelque sorte trait pour trait, celle que Pérugin, son maître, avait peinte pour la cathédrale de Pérouse. Mais il faut convenir que l'imitateur a bien dépassé son modèle. Les coiffures, qui étaient bizarres dans le tableau de Pérugin, sont de meilleur goût chez Raphaël. Les draperies, qui se cassaient en plis raides et anguleux, se sont assouplies; le jeune prétendant qui casse sa baguette sur sa cuisse, avec une certaine gaucherie dans la peinture du maître, s'est transformé, dans celle du disciple, en une figure d'un mouvement plus naturel et d'une élégance facile, qui, pour rompre sa baguette, l'appuie sur son genou. Le temple qui remplissait le fond du tableau a été changé aussi; il était octogone et flanqué sur quatre faces de porches détachés et voûtés : il s'est arrondi sous le crayon de Raphaël, qui, le taillant à facettes comme un diamant, a enveloppé les porches sous une même coupole et les a remplacés par un seul grand portique. Il était bien difficile de rester, en imitant, plus original.

Nous avons vu bien des fois le Sposalizio du musée Brera; la couleur en est claire, chaude et brillante. Elle s'est conservée dans son intensité lumineuse, et cette qualité se retrouve dans la précieuse copie du cabinet Thiers, exécutée par M. Bellay père.

238. — LA MADONE DE SAINT SIXTE, peinte par Raphaël, et connue aussi sous le nom de la Madone de Dresde, parce qu'elle est au musée de cette ville et qu'elle en est le joyau; copie à l'aquarelle et au crayon par M. Bellay père (1845). La Vierge apparaît, avec son enfant dans les bras, derrière un rideau qui vient de s'ouvrir dans le ciel et au milieu d'une multitude confuse de chérubins perdus dans la lumière. Elle est adorée par sainte Barbe, qui est à gauche, et saint Sixte, qui est à droite. Au bas du tableau, deux petits anges, vus à mi-corps, la contemplent, appuyés sur des nuages. — Hauteur, 0,98; largeur, 0,71.

En l'année 1849, envoyé par M. Dufaure à Copenhague pour y assister à la vente des marbres, plâtres, bronzes et modèles en terre laissés par Thorwaldsen, qui venait de mourir, je pris le chemin des écoliers, mais ce fut pour aller rendre visite aux maîtres. Je passai par Dresde, où je désirais voir, sur toute chose, la fameuse *Madone de saint Sixte.* Trente ans et plus se sont écoulés depuis, et je me souviens encore de cette merveilleuse peinture comme si je l'avais vue hier. C'est le seul tableau qui m'ait ému jusqu'aux larmes. Après avoir parcouru le musée où se trouvent d'autres Vierges de Jules Romain, du Corrège, d'Holbein et un Portement de croix d'Albert Dürer, il me sembla, quand j'arrivai devant la Madone de Raphaël, que je respirais un autre air, qu'une fenêtre venait de s'ouvrir sur le Paradis. Je passais du sentiment des choses réelles à l'intuition de ces régions idéales où s'éleva, sans doute dans un moment d'extase, le génie de Raphaël, ce génie d'ordinaire tranquille, discret et merveilleusement équilibré. Toutes les couleurs du tableau sont restées dans ma mémoire : la robe de la Vierge est d'un rouge cerise changeant, rendu plus vif par l'opposition que forme le vert tendre du rideau, et son manteau est d'un bleu rompu ; le pluvial de saint Sixte est jaune d'or, ainsi que la tunique de sainte Barbe. L'exécution est caressée, délicate et d'une pastorité si charmante, surtout dans les nus des deux figures d'anges, qu'on les dirait peintes au pastel par le Corrège. La Vierge et l'Enfant ont l'un et l'autre un regard fixe, profond et sérieux, et l'expression de leurs visages et de leurs mouvements paraît d'autant plus divine qu'elle contraste avec le caractère terrestre du pape saint Sixte et la physionomie un peu mondaine du personnage de sainte Barbe. En un mot, cette

Madone est une œuvre accomplie. Arrivé presque au terme de sa courte carrière, Raphaël a réalisé dans ce tableau la perfection de son art.

Il n'existe, à notre connaissance, que deux belles copies de la *Madone de saint Sixte :* celle qui a été peinte, à l'aquarelle, pour M. Thiers, et la peinture à l'huile, supérieurement exécutée par M. Mottet pour le Musée européen, de la même grandeur que l'original. Celle-ci se trouve maintenant dans l'ancienne chapelle des Augustines, à l'École des Beaux-Arts, où elle est fort mal éclairée.

239. — LA SAINTE CÉCILE de Raphaël, à la Pinacothèque de Bologne; copie en couleurs par M. Bellay père. La sainte, laissant échapper de ses mains un petit orgue, lève les yeux au ciel et semble écouter une musique chantée par des anges. Elle est debout, entourée de figures également debout, qui sont, d'un côté, la Madeleine et saint Augustin, de l'autre, saint Paul et saint Jean. — Hauteur, 0,98; largeur, 0,62.

Quelle que soit la célébrité de la *Sainte Cécile,* nous ne pouvons pas dire de ce tableau ce que nous avons dit au sujet de la Madone de Dresde. Le type de sainte Cécile manque de distinction et de grâce, et j'en dis autant de la Madeleine. Une seule figure est digne du grand peintre, celle de saint Paul, qui est imposante et majestueuse. L'apôtre, appuyé sur sa large épée, la tête inclinée sur sa poitrine, semble livré à une méditation profonde plutôt qu'attentif à la musique céleste.

Il était naturel que M. Thiers, voulant avoir autour de lui les images ressemblantes de tout ce qu'il y a de plus renommé dans les diverses galeries de l'Europe, songeât à la Sainte Cécile de Raphaël, dont Vasari a parlé comme d'un ouvrage divin, affirmant que le peintre bolonais Francia, en la voyant si belle, était tombé dans un découragement qui l'avait fait mourir.

240. — LE FESTIN DES DIEUX, grand dessin lavé en couleurs, d'après la fresque qui a été peinte par Raphaël dans le palais de la Farnésine. L'auteur de cette copie est M. Stéphane Baron. — Hauteur, 0,60 ; largeur, 1,50.

Le palais de la Farnésine était autrefois ouvert au public à certaines

heures. Aujourd'hui ce palais est devenu la propriété d'une famille espagnole qui ne veut plus que l'entrée en soit publique. Lors de notre dernier voyage à Rome, en décembre 1880, nous n'avons pu revoir les fresques de Raphaël et du Sodoma que nous y avions admirées il y a quelque vingt ans. Le *Festin des dieux* est ce qui remplit le plafond de la grande salle décorée par Raphaël, ou plutôt, sur ses dessins, par ses élèves. Les figures en sont nombreuses, un peu plus grandes que nature, et d'un style puissant et fier, mais un peu lourd. Le festin n'est autre chose que la noce de Psyché. La couleur est dure et crue; les carnations sont de ce rouge brique par lequel se trahit toujours, dans les œuvres de Raphaël, la collaboration de Jules Romain. Il faut se souvenir aussi que toute cette peinture fut restaurée et retouchée, au XVIIe siècle, par Carlo Maratti. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que la fresque n'ait pas l'aspect avenant et doux qu'ont les décorations du grand maître dans les Chambres du Vatican. Je dois dire que ces défauts ne sont pas corrigés, ni même atténués, dans la copie de M. Stéphane Baron, qui s'en est tenu à reproduire fidèlement ce qu'il voyait, sans tenter de restituer par la pensée des peintures qui ont beaucoup souffert.

241. — MERCURE INTRODUISANT PSYCHÉ DANS L'EMPYRÉE, et PSYCHÉ REVENANT DES ENFERS PORTÉE PAR DES AMOURS, deux dessins lavés en couleurs dans le même cadre, d'après les pendentifs peints à fresque par Raphaël dans un plafond du palais de la Farnésine. Cette double copie est aussi de M. Stéphane Baron, ainsi que la suivante. — Hauteur, 0,67; largeur, 0,56.

242. — LES TROIS GRACES, auxquelles l'Amour montre Psyché, que le spectateur ne voit point; VÉNUS se séparant de Junon et de Cérès, qui intercédaient auprès d'elle pour Psyché. Copie, en un seul cadre, de deux fresques peintes par Raphaël dans un plafond du palais de la Farnésine. — Hauteur, 0,67; largeur, 0,56.

Les pendentifs copiés par M. Stéphane Baron ont été conçus par Raphaël dans sa dernière manière, c'est-à-dire dans ce style puissant, mâle et ressenti qui, sans exclure absolument la grâce, la subordonne à l'expression des sentiments fiers et des hautes pensées. Il y a des beautés de

premier ordre dans ces fresques fameuses; mais Raphaël y est un peu sorti de son caractère en préférant les accents de la force à ceux qui lui étaient plus naturels. Ici Psyché elle-même, bien que son nom signifie âme, est douée d'un corps robuste. Vénus a l'air d'une Junon, et Junon d'une Cybèle. Quant à Mercure, il est beau sans doute et a de la désinvolture dans ses mouvements; mais ce n'est plus le jeune dieu, le dieu élégant et svelte du gymnase, c'est un héros divin, qui, dans son rôle de messager de Jupiter, semble avoir développé ses formes, renflé ses muscles et atteint l'âge viril. La troisième manière de Raphaël convenait mieux, il faut l'avouer, aux Actes des apôtres qu'à des scènes dont le sommet de l'Olympe est le théâtre.

243. — LA PÊCHE MIRACULEUSE, dessin à l'aquarelle et au crayon, d'après le carton peint en détrempe par Raphaël pour une des tapisseries commandées par Léon X et destinées à la décoration du Vatican. La scène se passe au bord d'un lac qui a presque l'étendue d'une mer. Jésus est assis dans une barque où Pierre a ramené ses filets pleins de poissons, tandis que Jean, André et Zébédée sont dans une autre barque, témoignant de leur étonnement et de leur gratitude. Sur le devant se dressent de grands oiseaux aquatiques, et dans le lointain on aperçoit sur le rivage une foule d'hommes, de femmes et d'enfants. Signé : *Tourny*. — Hauteur, 0,72; largeur, 0,90.

244. — PIERRE ET JEAN A LA PORTE DU TEMPLE, dessin à l'aquarelle et au pastel, d'après le carton peint en détrempe par Raphaël pour une des tapisseries commandées par Léon X et destinées à la décoration du Vatican. La scène se passe sous un portique dont les colonnes spirales sont ornées de figures en relief. Parmi les personnes qui entrent au temple ou qui en sortent, on remarque un boiteux à qui saint Pierre ordonne de se lever, saint Jean ravi du miracle, et une femme juive qui tient un enfant dans ses bras. Signé : *Tourny*. — Hauteur, 0,72; largeur, 1,13.

245. — SAINT PAUL PRÊCHANT A ATHÈNES, dessin à l'aquarelle et au crayon, d'après le carton qu'en a peint Raphaël pour une des tapisseries commandées par Léon X et destinées à la décoration du Vatican. L'apôtre, debout sur la plus haute marche d'un escalier, prêche l'Évangile aux Athéniens, qui l'écoutent assis, pour la plupart, sur une place publique environnée de monuments et décorée de statues. Signé : *Tourny*, 1864. — Hauteur, 0,70; largeur, 0,90.

246. — L'INSTITUTION DES APOTRES, dessin lavé en couleurs, d'après le carton de ce sujet, peint en détrempe par Raphaël pour une des tapisseries commandées par Léon X.

Sur les bords de la mer de Tibériade, Jésus, entouré de ses disciples, s'adresse en particulier à saint Pierre, le chargeant de « paître ses brebis »; les apôtres paraissent diversement émus, et parmi eux on remarque saint Jean, qui semble affirmer son affection à son maître. Signé : *Tourny*. — Hauteur, 0,72; largeur, 1,13.

Les quatre dessins que nous venons de décrire sous les numéros 243, 244, 245 et 246 sont faits d'après les célèbres cartons de Raphaël, cartons dits de Hampton-Court, parce qu'ils furent placés dans ce palais, situé à douze milles de Londres, et y demeurèrent depuis le règne de George III jusqu'à nos jours. Charles I[er] les avait achetés, au nombre de sept, dans la manufacture d'Arras, où ils étaient oubliés depuis plus d'un siècle. Lorsque ce prince en fit l'acquisition, les cartons de Raphaël avaient servi de modèles aux tapissiers flamands, et ils étaient encore coupés en bandes verticales, car il avait fallu les soumettre à cette opération pour la commodité des tisseurs. Ce fut par l'intermédiaire de Rubens, obéissant à la prière du duc de Buckingham, favori de Charles I[er], que les cartons furent achetés pour le roi. Cromwell, ayant ordonné la vente de la collection royale au lendemain de l'exécution de Charles I[er], fit enchérir, pour le compte de l'État, les cartons de Raphaël, qui furent adjugés au prix de 300 livres sterling, soit 7500 francs. Depuis quelques années, on les a transportés au musée de Kensington, à Londres, et ils sont ainsi plus à la portée des artistes qui les veulent étudier.

Raphaël peignit les cartons dans la dernière année de sa vie, en 1520. Il était arrivé alors au plus haut degré de sa force. Il avait adopté ce style mâle, ample et fier qui fut sa dernière manière et qu'il s'était assimilé en contemplant les œuvres de Michel-Ange. On peut dire que ces compositions superbes marquent l'apogée de son génie.

En France, lorsque les voyages en Angleterre n'étaient pas encore faciles et rapides comme ils le sont devenus, les cartons de Raphaël n'étaient connus que par les petites estampes qu'en avait gravées, au temps de la reine Anne, Simon Gribelin, qui les lui dédia, et par les planches plus grandes qu'en ont burinées d'un style hardi et robuste Nicolas Dorigny

et Gérard Audran. Mais, il y a sept ou huit ans, on pouvait voir au Musée européen, dans le palais des Champs-Élysées, les copies magnifiques, grandeur des originaux, que nous fîmes exécuter, tout exprès pour figurer dans ce musée, par M. Monchablon, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Les copies du cabinet Thiers sont faites avec conscience et talent, mais d'un ton un peu rembruni.

247. — LES FIANÇAILLES DE LA VIERGE, dessin lavé en couleurs par M. Stéphane Baron, d'après une fresque de Luini qui est à Milan, au musée Brera. — Hauteur, 0,57; largeur, 0,23.

Joseph et Marie s'acheminent vers le temple, la main dans la main. La Vierge est une jeune fille d'une beauté fine, pure et virginale. Joseph est un homme qui paraît environ trente-cinq ans, et c'est la première fois que j'ai vu dans la peinture italienne le charpentier représenté jeune. Tandis que tous les artistes ont affecté de marquer une grande disproportion d'âge entre l'époux et l'épousée, Luini s'est plu à peindre Joseph comme un homme jeune encore et assez beau pour être aimé. Il marche fièrement et allègrement, la tête nue et comme couronné par une chevelure abondante, crépue et rousse. Lorsque je fis mon premier voyage en Italie avec Paul de Saint-Victor (de si chère mémoire), nous fûmes très vivement frappés, lui et moi, des qualités rares que révélaient dans Luini les fresques de ce maître au musée Brera. Nous ne le connaissions que par les quelques tableaux de chevalet qui sont au Louvre et qui proviennent de la collection de Louis XIV; mais autant ces peintures à l'huile sont fines, caressées, parfondues et creusées par la profondeur du ton, autant sa fresque est blonde, claire et glissante à la surface du mur; mais, si le sentiment du peintre n'a fait qu'effleurer la pierre, en revanche il pénètre le spectateur jusqu'au fond de l'âme. Plus intime que celui de Raphaël, le style de Bernardino Luini émane de Léonard de Vinci, qu'on peut regarder comme le maître de Bernardino, bien que le peintre lombard n'ait fait que subir la souveraine influence du Florentin. Il y a dans les Vierges de Luini une grâce, une douceur vraiment chrétiennes, et quelque

chose de si délicat, de si tendre, que le mot admiration serait insuffisant à exprimer ce qu'elles inspirent.

248. — JEUNE GÉNIE DEBOUT, dessin à la gouache, mêlée de pastel, fait par Charles Bellay, d'après un des enfants peints par Raphaël dans l'église Saint-Augustin, à Rome, au-dessus du *Prophète Isaïe* représenté sur un des piliers de la nef. — Hauteur, 0,47; largeur, 0,19.

M. Charles Bellay s'est surpassé dans le rendu de cette figure. Il y a employé toutes les ressources du dessinateur et de l'aquarelliste, et de tous les morceaux de lui que renferme le cabinet Thiers, celui-ci est certainement le plus précieux par le travail. Bien supérieure à la figure du prophète Isaïe, celle du jeune génie qui la surmonte est une des plus belles qui soient à Rome de la propre main de Raphaël. Tandis que les *Prophètes* qui décorent l'église Saint-Augustin sont des imitations éloignées et, disons-le franchement, de faibles imitations des superbes *Prophètes* de la Sixtine, le jeune génie si religieusement copié par M. Bellay est une œuvre exempte de toute réminiscence. Bien qu'il fût alors poursuivi par l'ombre de Michel-Ange, le peintre d'Urbin est resté cette fois dans son style à lui, et il eût été certainement mieux inspiré s'il eût fait de même pour les autres figures de l'église Saint-Augustin.

Ces figures marquent la transition de la seconde à la troisième manière de Raphaël, et je remarque à ce propos que toutes les manières de ce grand maître sont représentées dans la collection Thiers : la première se caractérise par le *Sposalizio,* dont le style est encore si péruginesque; la seconde, par les fresques peintes dans les Chambres du Vatican; la troisième, par les cartons pour les tapisseries commandées par Léon X et connues sous le nom de cartons de Hampton-Court. Quelque chose d'étroit, de serré et de florentin marque le passage de la première à la seconde manière, un reste de sécheresse dans les figures d'hommes et un commencement d'ampleur dans les figures de femmes. Les fresques de Saint-Augustin se rapportent à une époque où Raphaël, troublé par les peintures de Michel-Ange, cherchait à en imiter la grandeur sans y pouvoir atteindre,

et n'avait pas encore saisi ce style grandiose sans effort, d'une fierté sans enflure et d'une majesté tranquille, qui est celui des *cartons*.

En somme, il est arrivé à Raphaël le contraire de ce qui devait arriver au Titien : le peintre d'Urbin, qui devait mourir jeune, a été précoce, et sa complète maturité s'est manifestée dans un âge qui, pour les autres, est encore la jeunesse; le Titien, qui devait vivre cent ans, a été longtemps jeune, et il a conservé la virilité de son génie jusqu'à un âge qui est la vieillesse pour tout le monde.

249. — LA BACCHANALE du Titien, qui est dans la tribune du musée de Madrid. Dessin lavé en couleurs par Stéphane Baron. On y voit : sur une éminence, Silène endormi; plus près du spectateur, une Bacchante échevelée qui danse avec deux jeunes hommes; et, tout à fait sur le premier plan, à droite, Ariane couchée sur l'herbe, entièrement nue; auprès d'elle un enfant qui la regarde, et sur la droite deux Ménades assises chantant et buvant avec des Faunes. Au loin on distingue la voile du vaisseau qui emporte Thésée. — Hauteur, 0,88 : largeur, 1,00.

Malgré sa prédilection pour l'école florentine et pour Raphaël, M. Thiers, éclectique en fait d'art, admire aussi les Vénitiens, et parmi eux Titien et Paul Véronèse. Il savait qu'un des plus beaux ouvrages du Titien était la *Bacchanale* du musée de Madrid, et il en voulut avoir la copie. Malheureusement, l'original est presque impossible à copier, l'exécution en est si personnelle au maître, si puissante et tellement savoureuse, qu'elle rend insuffisante toute imitation, fût-elle tentée par un très habile homme. Je le vois encore, ce prodigieux tableau, et je le verrai toujours, il sera toujours présent dans mes souvenirs avec toute la chaleur de son coloris exalté, mais caressant et harmonieux. Nous sommes dans l'île de Naxos. Ariane, abandonnée, s'est endormie, livrant son âme aux songes, et à la lumière son beau corps nu digne du marbre. Au bord d'un ruisseau de vin folâtrent des Bacchantes robustes et peu vêtues dont les unes dansent avec d'élégants gentilshommes mêlés à la troupe de Bacchus, tandis que d'autres s'enivrent de la liqueur que leur versent des Faunes ivres eux-mêmes de vin et d'amour. Parmi ces voluptueuses créatures, on en dis-

tingue une qui est tout le portrait de la *Violante,* qui fut la maîtresse du peintre et qui était la fille de Palma le Vieux.

Jamais la palette du Titien, jamais la palette humaine ne fut plus riche que dans ce tableau dont la peinture fascinatrice impressionne, je crois, plus vivement que ne ferait la vérité même. En passant par le génie d'un si grand peintre, la nature s'y est saturée d'une poésie qu'elle possède latente, mais qu'elle ignore. Chacun des spectateurs est le Bacchus qui réveillera pour la consoler cette Ariane endormie, mais qui, suivant des traditions incertaines, est destinée peut-être à mourir là de sa douleur.

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Un poète, Alfred de Musset, aimait à réciter ces vers, et, en les disant, il pleurait à chaudes larmes, se souvenant d'avoir été abandonné dans cette autre île de Naxos qui est Venise. Chose étonnante ! pendant que des draperies rayées de tons roses et de couleurs opulentes varient l'aspect de la peinture titianesque, la figure d'Ariane, belle comme une statue palpitante, est ramenée à une chaude et tendre monochromie, et cela par un coloriste qu'on aurait cru porté à diaprer ces beaux nus de toutes les nuances qu'y pouvait découvrir le regard d'un peintre amoureux.

250. — DESSIN à l'aquarelle et au crayon, d'après la Vénus du Titien, dite *Vénus à l'orgue,* qui est au musée de Madrid. Elle est entièrement nue et couchée, et elle se détache sur le fond rouge d'un tapis étendu sur sa couche. Elle sourit à un épagneul qui veut monter auprès d'elle. Au pied du lit est assis un jeune homme en costume vénitien, qui met les doigts sur les touches d'un petit orgue. Cette copie est exécutée par M. Tourny. — Hauteur, 0,38 ; largeur, 0,55.

251. — DESSIN du même genre que le précédent, d'après la *Danaé* du Titien, qui est au musée de Naples. — Hauteur, 0,44 ; largeur, 0,61.

252. — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, copiée à l'aquarelle, d'après le tableau qu'en a peint le Titien et qui est à Venise, dans le musée de l'Académie des Beaux-Arts. Cette copie est

de M. Bellay père. C'est un grand tableau à trois étages pour ainsi dire. En bas s'agitent les douze apôtres autour du tombeau vide de la Vierge, qui monte au ciel escortée par de petits anges et vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu. Plus haut apparaît Dieu le Père, vu à mi-corps dans les nues. — Hauteur, 1,71; largeur, 0,86.

Lorsque les armées françaises s'emparèrent, par droit de conquête, des chefs-d'œuvre de la peinture italienne pour les envoyer au Louvre, l'*Assomption* du Titien ne fut pas oubliée et ne pouvait pas l'être, car c'est une des plus vaillantes peintures du peintre vénitien, et comme qui dirait un morceau de bravoure.

Mais la victoire, qui nous avait donné ce tableau, nous l'enleva en 1815.

On ne connaissait donc à Paris ce morceau fameux que par une belle estampe qu'en a gravée Schiavone et qui, toute belle qu'elle est, n'était qu'une pâle traduction en clair-obscur d'un tableau dont le coloris est robuste, exalté et savoureux. Quand l'idée de M. Thiers fut reprise, en 1848, celle de commander pour l'État des copies peintes d'après les chefs-d'œuvre de la peinture étrangère, nous fîmes copier l'*Assomption* du Titien par M. Serrur, envoyé tout exprès à Venise, et la copie qu'il en rapporta, après avoir figuré brillamment dans le musée que nous avions fondé en 1872, est aujourd'hui dans la salle Melpomène, à l'École des Beaux-Arts.

Dans mon *Histoire des peintres* et dans mon petit livre *De Paris à Venise,* j'ai eu occasion d'apprécier l'original, une des œuvres capitales du grand maître. Cela me dispense d'en dire plus long aujourd'hui.

253. — PORTRAIT ÉQUESTRE DE CHARLES-QUINT, dessin à l'aquarelle et au crayon, d'après le portrait peint par Titien qui se trouve au musée de Madrid. — Hauteur, 0,77; largeur, 0,64.

Charles-Quint est représenté dans son armure de guerre, celle qu'il portait à la bataille de Muhlberg, en 1547. Il semble que Titien ait consulté pour les détails du costume la relation de l'historien Luis de Avila y Zuniga, qui accompagnait l'empereur dans son expédition en Allemagne. « Charles-Quint, dit-il, montait un cheval bai-brun, capa-

raçonné de velours cramoisi avec des franges d'or. Son armure était blanche, damasquinée d'or, traversée d'une écharpe rouge bordée d'or. Il portait un morion allemand et tenait à la main une demi-lance.

Ce portrait a beaucoup souffert dans l'incendie du palais royal de Madrid en 1734. Les restaurations dont il a été l'objet en ont obscurci et altéré les couleurs.

254. — PORTRAIT EN PIED DE CHARLES-QUINT, dessin à l'aquarelle et au crayon par M. Tourny, d'après la peinture de Titien qui est au musée de Madrid. — Hauteur, 0,70; largeur, 0,41.

Ceux qui ont visité le musée de Madrid retrouveront avec plaisir dans ce dessin précieusement exécuté, religieusement fini, l'impression qu'ils éprouvèrent devant la peinture de Titien. L'empereur est vêtu richement, mais sans ostentation, avec une suprême élégance. Il porte un pourpoint tissu d'or, des chausses collantes en soie blanche et des souliers de même, à crevés; un manteau court à fourrure est jeté sur ses épaules, et il est coiffé d'une toque noire à plume blanche. Il tient de la main droite le pommeau de sa dague, et il touche de sa main gauche son chien favori. Une fierté sombre, une élégance hautaine, un air méditatif et concentré, un sérieux qui va jusqu'à la tristesse et confine à la dureté que donne l'habitude du commandement : tels sont les caractères de ce portrait superbe; l'artiste en a reproduit la tenue, la dignité, le grand air, traitant sa couleur comme l'avait traitée Titien lui-même, avec de la discrétion dans l'opulence et en ramenant la variété des couleurs à une sévère unité. C'est la différence de Titien à Velasquez. Là où le peintre espagnol se contente d'être vrai et de laisser parler la nature, qui se chargera d'être éloquente, le peintre vénitien ajoute à la vérité quelque chose qui émane de son sentiment personnel. Il y met du sien, de sorte qu'au lieu de voir le modèle tel qu'il est, on le voit au travers d'une interprétation qui est celle du génie, car, même en copiant, les grands peintres sont originaux, même en traduisant, ils sont créateurs.

255. — LE REPAS CHEZ SIMON LE PHARISIEN, grand dessin lavé en couleurs par M. Tourny, d'après le tableau de Paul Véronèse qui est au musée de Turin, et qui est une variante de celui qui fait face aux *Noces de Cana* dans le musée du Louvre. Le Christ, assis à table sur la droite de la composition, livre son pied à Madeleine, qui l'oint de parfums et qui est à genoux devant lui. A l'autre bout de la table, un personnage, le Pharisien sans doute, se retourne pour donner un ordre à un serviteur vêtu de rouge. A gauche, une espèce de majordome, montrant sa canne aux spectateurs du dehors, semble faire la police du festin. La scène se passe sous un portique que surmonte une terrasse du haut de laquelle se penchent des spectateurs. Devant le Pharisien on remarque un beau lévrier. — Hauteur, 1,20; largeur, 1,60.

Il n'était pas possible que Paul Véronèse ne fût pas représenté dans ce musée des souvenirs que M. Thiers s'était composé peu à peu pour refaire en pensée tous ses voyages d'amateur. Le *Repas chez Simon,* du musée de Turin, ressemble à celui du Louvre; mais il en diffère par les proportions, qui sont ici beaucoup moindres. La largeur de la toile est de 4^{m},50, tandis qu'elle est, dans le tableau de notre musée, de 9 mètres et plus. L'une et l'autre toile représentent comme motif principal la Madeleine lavant et parfumant les pieds du Christ; mais ici la courtisane repentie, au lieu d'occuper le centre de la composition, est placée sur la droite du tableau. Le reste de la toile représente des convives qui ne font aucune attention au lavement des pieds et semblent n'être pas avertis de la présence d'un hôte divin. Il y a dans la peinture de M. Tourny, bien qu'elle soit exécutée à l'aquarelle, une consistance, une vigueur, une intensité de coloris qui étonnent et auxquelles s'ajoute encore l'aspect nourri et gras d'un pastel. Combien de gens qui n'ont jamais fait et ne pourront jamais faire le voyage d'Italie seront enchantés de connaître autrement que par une froide gravure tels et tels morceaux de la grande peinture italienne qu'ils verront non seulement dans leur effet de clair-obscur, mais vêtus de leurs couleurs.

256. — LA COMMUNION DE SAINT JÉROME, dessin lavé en couleurs, par Ch. Bellay, d'après l'œuvre du Dominiquin, qui se trouve à Rome, dans le musée des peintures du Vatican. — Hauteur, 1,30 ; largeur, 0,78.

La composition de ce tableau est assez connue par les gravures pour que nous soyons dispensé de la décrire. Nicolas Poussin, qui était un

grand artiste et un grand esprit, affectait de regarder la *Communion de saint Jérôme* comme un des trois plus beaux tableaux qui fussent à Rome de son temps. Les deux autres étaient la *Transfiguration* de Raphaël et la *Descente de croix* de Daniel de Volterre. Mais lorsqu'il formulait ce jugement, on peut croire qu'il voulait réagir contre l'injustice de ses contemporains à l'égard du peintre bolonais. Toujours est-il qu'il suffisait de la sentence prononcée par Nicolas Poussin pour autoriser M. Thiers à commander une copie de la *Communion de saint Jérôme*, bien que ce tableau célèbre ne soit ni un chef-d'œuvre absolument parlant, ni même, à vrai dire, le chef-d'œuvre du peintre, qui en avait emprunté l'idée et la composition à un tableau d'Augustin Carrache.

257. — LA DESCENTE DE CROIX, dessin à l'aquarelle, d'après celle de Rubens, qui est dans la cathédrale d'Anvers. — Hauteur, 1,62; largeur, 0,95.

Il est complètement inutile de décrire ce tableau, qui a été tant et tant de fois gravé. Ce que nous pouvons dire ici de la copie qu'en fit faire M. Thiers par M. Tourny, c'est que le clair-obscur en est un peu chargé et qu'elle tourne, comme l'original, mais plus que l'original, à un effet rembranesque.

258. — VOLET GAUCHE DE LA DESCENTE DE CROIX de Rubens. Ce volet est peint des deux côtés, extérieur et intérieur. Celui dont la copie figure dans la collection présente la face intérieure, c'est-à-dire qu'il suppose le triptyque ouvert. — Hauteur, 1,00; largeur, 0,34.

259. — VOLET DROIT DE LA DESCENTE DE CROIX de Rubens. Comme le précédent, ce volet est vu par le côté intérieur. — Hauteur, 1,00; largeur, 0,34.

Pour un peintre, je dis pour un peintre, il y a quelque chose de plus beau dans l'œuvre de Rubens, que la *Descente de croix* : ce sont les deux volets qui la ferment. Le maître y a déployé toutes les ressources de sa couleur blonde, légère, transparente, toute la fraîcheur de ses tons posés de verve, sans reprise et sans repentir. Lorsqu'il a peint le tableau du centre, Rubens pensait à l'Italie, et il s'inspirait particu-

lièrement des Carrache, dont les écoles du Nord subissaient alors l'influence. Mais quand il a exécuté les deux volets qui accompagnent ce tableau principal, je parle, encore une fois, du côté intérieur de ces volets, bien préférable au côté extérieur, il est redevenu lui-même, c'est-à-dire un peintre flamand. C'est un aimable repos pour le spectateur que d'arrêter un instant ses regards sur les figures familières qui occupent les volets de la *Descente de croix,* et qui contrastent, par leurs colorations lumineuses et leur naturalisme, avec les teintes rembrunies et les intentions de style qui caractérisent la dernière scène du Calvaire peinte par Rubens. Ici l'artiste a choisi ses formes, il les a épurées autant qu'il était en lui, surtout dans la figure principale, celle du Christ mort; là, au contraire, ses formes sont directement empruntées de la vie réelle. Sur le volet gauche, c'est une robuste et jeune paysanne des environs d'Anvers, tout de rouge habillée, qui figure la Vierge montant l'escalier de sainte Élisabeth, à qui elle annonce sa grossesse. Elle est suivie d'une autre belle fille, fraîche et rose, et de la même race, qui porte sur sa tête un panier de fruits et qui se détache sur un fond de paysage. Sur le volet droit, la Vierge présente au grand prêtre du temple l'enfant nouveau-né. Ainsi, à l'image de la mort éclairée par une lumière concentrée, dramatique et surnaturelle, par un rayon d'en haut, Rubens a opposé l'image de la vie, baignée d'une lumière gaie, ambiante, émanée du soleil, plongée dans l'air que les vivants respirent.

Une chose curieuse à dire à ce propos, c'est que le grand triptyque de la *Descente de croix* fut peint par Rubens pour une confrérie dont saint Christophe était le patron, et comme Christophe (ou Christophore) signifie porte-Christ, le peintre s'étudia naïvement, ou pour complaire à la confrérie, à ne représenter sur les faces de son triptyque que le Christ porté. Il est porté, en effet, par saint Christophe dans le tableau que forment les deux volets quand ils sont fermés. Il est porté, avant de naître, dans le ventre de sa mère, lorsqu'elle rend visite à sainte Élisabeth; il est porté, nouveau-né, dans la présentation au temple, qui est le sujet du volet gauche intérieur. Il est porté enfin, mort, par les

disciples qui le descendent de la croix. Toujours est-il que ces attentions ou ces exigences n'ont pas empêché le grand peintre de faire un chef-d'œuvre.

260. — PHILIPPE IV en costume de chasse, copie à l'aquarelle et au crayon du portrait qui est peint par Velasquez et qui est au musée de Madrid. Le roi est debout, près d'un arbre. Il a son fusil de chasse à la main. Son chien est à ses pieds. Signé : *Tourny*, 1871. — Hauteur, 0,70 ; largeur, 0,44.

Peint vers 1636, Philippe IV est représenté ici à l'âge de trente ans. Ses traits, non encore alourdis et empâtés, expriment une hauteur attristée, une dignité soucieuse et sombre. On ne peut rien voir en peinture de plus simple et en même temps de plus distingué que ce portrait dont la couleur est sobre jusqu'à l'austérité et l'aspect imposant.

261. — LE DUC D'OLIVARÈS, copie à l'aquarelle et au crayon du portrait équestre peint par Velasquez, et qui est au musée de Madrid. — Hauteur, 0,80 ; largeur, 0,58.

Velasquez peignit ce portrait fameux en 1640 ou 1641, c'est-à-dire deux ou trois ans avant la disgrâce du duc d'Olivarès, qui fut le tout-puissant ministre de Philippe IV. La reconnaissance et l'attachement du peintre pour ce personnage, qui avait été son protecteur, semblent avoir contribué à faire de cette noble et fière peinture le chef-d'œuvre de Velasquez. Le triste et inhabile ministre de Philippe IV, le politique médiocre qu'on ne vit jamais prendre part de sa personne à aucune action de guerre, est devenu, dans son portrait, un héros. Il enlève son cheval de bataille en avant d'une armée qu'on ne voit point, mais à laquelle il montre l'ennemi d'un geste impérieux, son bâton de commandement à la main. Le mouvement ou plutôt l'élan irrésistible de cette figure équestre, peinte en rase campagne et en pleine lumière, atteint le plus haut degré d'une vérité qui va jusqu'à l'illusion, sans que le peintre ait employé pour obtenir son effet des oppositions vives, des moyens forcés. On remarquera que le cavalier n'est pas assis sur son cheval comme on l'est dans les autres pays, c'est-à-dire que la

selle, au lieu d'être posée entre la croupe et le garrot, est posée sur le garrot même, suivant l'ancienne habitude espagnole. J'ignore si ce mode d'équitation a été changé depuis Velasquez, mais il paraît bien peu naturel.

Le copiste a très bien rendu le dessin serré de ce portrait, la justesse de ses raccourcis et cette couleur particulière au maître, par laquelle, sans pousser à l'éclat, sans exalter les tons, il sait avec tant de force imiter la vie.

262. — LE REPAS D'ÉNÉE CHEZ DIDON, d'après une fresque de Jean-Baptiste Tiepolo, au palais Labia, à Venise; dessin lavé en couleurs, par M. Tourny. Dans un palais italien à la Véronèse, sous un portique voisin de la mer, Énée et Didon sont assis à la table d'un festin magnifique et servis par des officiers en costumes orientaux. Énée est en habit de guerre et en casque. Didon est vêtue d'une robe chamarrée d'or. Les colonnes de marbre portent une tribune de musiciens. Sur le devant, un nain grotesque monte les marches d'un escalier, suivi d'un joli épagneul. — Hauteur, 1,25; largeur, 0,57.

263. — LE DÉPART D'ÉNÉE DE CHEZ DIDON, dessin lavé en couleurs par le même, d'après une fresque de Jean-Baptiste Tiepolo, au palais Labia, à Venise. Énée fait ses adieux à la reine de Carthage et va s'embarquer sur un navire dont la mâture et les agrès se dessinent sur un beau ciel. Des personnages à turbans et à grandes robes attendent le héros, que Didon accompagne. Le devant de la composition est accidenté, comme dans la fresque précédente, par un escalier de marbre, et il est occupé par des nègres et d'élégants lévriers. — Hauteur, 1,25; largeur, 0,57.

Les triomphes de Véronèse, qui étaient ceux d'un coloriste exalté, devaient amener fatalement l'école vénitienne à devenir une école de purs décorateurs. L'amour immodéré de la couleur et la recherche de l'effet conduisent le peintre à préférer ce qui brille à ce qui est beau, à choisir pour unique objet de son ambition l'enchantement des yeux. Toute convenance le cède alors à la magnificence purement optique du spectacle; le vêtement l'emporte sur la personne vêtue. Le tableau n'est plus qu'un drame de couleurs éclatantes, un prétexte pour amuser l'œil par un ensemble harmonieux qui n'intéresse aucunement l'esprit. On se résigne à être absurde pourvu que l'on soit charmant. C'est justement ce qui est arrivé à Jean-Baptiste Tiepolo. Dans son œuvre, la

peinture vénitienne s'est terminée par une belle sérénade. Nous avons vu plus d'une fois les fresques dont il a décoré les plafonds du palais Labia, et il nous serait impossible d'en oublier la splendeur, quand bien même nous n'aurions pas, pour nous les rappeler, les brillantes copies commandées par M. Thiers à M. Tourny. Jean-Baptiste Tiepolo s'est uniquement préoccupé de faire disparaître murailles et plafonds pour y substituer des échappées de vues sur l'antiquité virgilienne et sur les rivages de la mer Punique. Mais le héros et l'héroïne du poète antique ne sont ici que des figurants de théâtre qui jouent les rôles d'Énée et de Didon, — j'allais dire de Catherine Cornaro, reine de Chypre, dans un palais de Venise dont les fenêtres donnent sur le Grand-Canal... Mais il faut convenir que ces personnages mannequinés sont mis en scène avec pompe et habillés de ravissantes couleurs. Il faut convenir que, si le peintre n'a voulu que ravir nos regards, il y a supérieurement réussi, et que la fresque de Tiepolo est une fête splendide qui nous est donnée par la peinture sur le quai des Esclavons, au grand soleil de Venise.

TABLEAUX

264. — UN INTÉRIEUR D'ÉGLISE, par Peter Neefs. Le point de vue est placé à peu près au centre de la grande nef, qui s'enfonce dans la perspective. Sur les bas côtés sont ménagées des chapelles qui reçoivent le jour par les fenêtres latérales de l'édifice. Au premier plan, une dame, précédée d'une petite fille qui porte un vase d'or et de deux serviteurs tenant des cierges allumés, se dirige vers la gauche, suivie de plusieurs femmes couvertes de manteaux noirs. A gauche, deux gentilshommes, qui ont leur chapeau à la main, regardent passer la dame et sa suite. — Bois. Hauteur, 0,33; largeur, 0,48.

Il existe sans doute des tableaux de Peter Neefs plus grands que celui-ci, plus considérables, et, comme disent les Flamands, étoffés de figures plus nombreuses; mais il n'en existe point où le clair-obscur soit ménagé avec plus d'art, où la peinture soit plus douce, l'exécution plus fine, le sentiment mieux exprimé. C'est un morceau exquis. La concentration de la principale lumière dans une des chapelles secondaires,

éclairée par une fenêtre latérale, les lumières moindres qui font écho à celle-ci, la demi-obscurité qui enveloppe la grande nef, produisent dans ce petit tableau un effet tranquille, un admirable *silence*. Les figures n'y font aucun bruit. Elles sont cependant caractérisées par leurs costumes, et revêtues de couleurs variées que font valoir encore les manteaux noirs des femmes du béguinage. Mais l'église est calme, et, de même que le pinceau a glissé sur toutes les parties de la peinture, de même le regard glisse partout sur les pierres des murs et sur les dalles du pavement; il se laisse conduire, de pilier en pilier, jusqu'au fond de la grande nef et va se perdre dans la demi-teinte mystérieuse où dorment les chapelles qui environnent le chœur.

265. — PORTRAIT D'HOMME, par Terburg (Gérard). Il est en pied, debout, la main sur la hanche, il porte une perruque châtain, un chapeau haut de forme, à larges bords. Grande collerette rabattant sur les épaules, vêtement noir laissant voir la chemise à la poitrine et aux bras. Bas de soie blancs et nœuds de rubans noirs. — Toile. Hauteur, 0,66; largeur, 0,53.

266. — PAYSAGE, par Molenaert. A gauche, un monticule surmonté d'un arbre au tronc noueux; au second plan, des chaumières; à droite, un cours d'eau, une femme en veste rouge, montée dans un bateau. — Bois. Hauteur, 0,45; largeur, 0,35.

267. — PORTRAIT DE M. THIERS, par Bonnat, 1876. — Toile. Hauteur, 1,25; largeur, 0,90.

268. — DESSIN attribué à Léonard de Vinci. Ce dessin, qui est un simple croquis, représente un combat de cavaliers contre des piétons écorchés et à tête de mort. Ceux-ci, armés de lances, renversent et mettent en fuite les cavaliers, qui se défendent avec des sabres, des piques et des boucliers. — Hauteur, 0,55; largeur, 0,55.

Il est assez probable que ce croquis fait de verve par un grand artiste qui possédait à fond l'anatomie de l'homme et celle du cheval, fut dessiné au moment où Léonard, devant entrer en concurrence avec Michel-Ange, se préparait à peindre la *Bataille d'Anghiari* dans le Palais-Vieux de Florence. Sachant que la connaissance des chevaux n'était pas familière à son rival, Léonard voulut s'assurer sur lui un avantage en choisissant de peindre un combat de cavalerie. Et comme

Michel-Ange était un dessinateur prodigieux, en ce qui touchait particulièrement la figure humaine, il résolut d'étudier non seulement sur le nu, mais sur l'écorché, les mouvements et les proportions des combattants qu'il allait mettre en scène. Après avoir comparé le dessin que nous avons sous les yeux avec les croquis gravés par Gerli, avec ceux qui furent cédés au Louvre par Vallardi, avec les études de chevaux qu'avait achetées mon respectable ami Émile Galichon, nous pouvons affirmer qu'il ne se trouve rien de plus admirable, en fait de chevaux, dans ce que nous avons vu, que ce combat fantastique. Aussi Lodovico Dolce dit-il que Léonard était sans égal dans l'art de modeler et de dessiner les chevaux, *stupendissimo in far cavalli*.

Nous sommes heureux que ce dessin héroïque soit entré au Louvre. Il appartenait autrefois au plus grand connaisseur de l'Angleterre, feu Tiffin, marchand de dessins et d'estampes, établi à Londres, dans le Strand.





DEUXIÈME PARTIE

PEINTURES CHINOISES

Quelles que soient l'habileté des peintres chinois, la délicatesse de leur dessin, la finesse et la splendeur de leur coloris, il nous répugne de leur appliquer le nom d'artistes, et nous sommes tenté de regarder leur art comme une industrie, de voir en eux des ouvriers patients, ingénieux, délicats, des ouvriers incomparables, si l'on veut, mais des ouvriers. Il est bien vrai que leurs figures dessinées sur moelle ou sur papier de riz, de soie, de bambou, le disputeraient en finesse à Holbein; que leurs papillons, leurs bouquets de fleurs, feraient envie à Van Huysum et à Redouté; que leurs animaux, leurs oiseaux, leurs poissons, leurs scarabées, ont une vérité d'allure ou de vol, de pelage, de plumage ou d'écailles, que n'ont pas dépassée les Hollandais les plus illustres; il est bien vrai que leurs paysages sont la nature même; il est bien vrai

qu'ils possèdent une imagination extraordinaire, du goût pour le fantastique, une singulière aptitude à rendre avec une apparente fidélité des êtres chimériques; qu'ils sont, enfin, pleins de réalisme même dans la représentation de ce qui n'a jamais existé. Et cependant, nous les considérons, encore une fois, comme étant plutôt des artisans que des artistes. A quoi cela tient-il?

A ce que l'art ne saurait arriver à sa pleine floraison chez un peuple sceptique, matérialiste, positif, étranger, non pas à l'imaginaire, mais à l'idéal, c'est-à-dire à cette vérité supérieure, typique, qui est l'essence de la vérité réelle et qui est proprement l'art, compris dans sa plus haute acception. La pure imitation ne suffit pas à faire un artiste, si l'on donne à ce mot sa signification la plus élevée. Il lui faut une croyance religieuse ou, à défaut de cette croyance, une foi dans la beauté, et comme la beauté ne saurait être complète dans les créations individuelles telles que la nature nous les montre, l'artiste, ne pouvant l'imiter, doit la créer. En Chine, toute figure est chinoise, tandis que dans la véritable patrie de l'art, en Grèce, toute figure est humaine et d'une beauté assez générique pour devenir divine. Voilà pourquoi l'art ne saurait exister, en sa quintessence, chez un peuple incrédule, frivole et moqueur, qui n'a pour temples que des kiosques, et pour divinités que des magots. La vénération de l'artiste chinois n'est que de la curiosité, son observation semble toujours avoir le caractère de l'ironie. On dirait qu'il se moque tout le premier de ses pagodes grimaçantes, de ses poussahs ventrus, de sa mythologie qu'il fait cuire au four. En revanche, comme tous les peuples sensuels, le Chinois excelle dans le mariage des couleurs qui est la volupté des yeux, ses tissus sont délicieux à voir et à toucher, ses porcelaines sont décorées à ravir, ses bronzes ont des patines caressantes, et ses émaux des nuances enchanteresses. Aussi faut-il convenir que si le grand art, l'art expressif, le style, sont lettre morte pour le Chinois, il n'a pas son pareil, si ce n'est au Japon, dans les industries décoratives, telles que la céramique, la tapisserie, l'enluminure, la damasquine, le cloisonné, l'incrustation, la sculpture en bois et

en ivoire, la fonte du bronze, la peinture des animaux remarquables par la richesse de leur coloration, tels que papillons, oiseaux, poissons, insectes, ou des choses admirables par le précieux des substances dont elles sont formées.

Les peintures chinoises que nous allons décrire sont la plupart d'une beauté rare et de premier choix.

269. — SUITE de seize peintures sur papier, représentant des papillons, des mouches, des araignées, des guêpes, des sauterelles, des cigales, des lézards et diverses espèces de coléoptères.

270. — SUITE de quinze peintures sur papier, représentant des poissons, des oiseaux, des papillons.

271. — SUITE de quinze peintures sur papier, représentant des fleurs, des papillons, des insectes.

272. — SUITE de quatorze dessins chinois lavés en couleurs sur papier, représentant des fleurs et des fruits.

273. — SUITE de vingt dessins lavés en couleurs sur papier, représentant des figures d'hommes et de femmes en riches costumes chinois.

274. — ALBUM grand in-folio, contenant, avec texte explicatif, des peintures recueillies par M. de Guignes. Dix personnages chinois en riches costumes. — Hauteur, 0,32; largeur, 0,25.

275. — ALBUM contenant quarante-six dessins coloriés sur soie, représentant des sujets variés : animaux, figures, jeux d'enfants, oiseaux, papillons, paysages, marines. — Hauteur, 0,28 ; largeur, 0,22.

276. — ALBUM carré qui a de l'analogie avec le précédent. Il contient trente et une peintures sur soie, représentant de jolies vues prises dans la campagne. On y voit des constructions légères, des loges ou galeries à jour, au milieu d'un paysage toujours rocheux, des pièces d'eau traversées par des embarcations élégantes et, entre autres sujets, un jardin vu au clair de lune, et dans lequel on a dressé plusieurs tables éclairées par des lampes. Des personnages sont assis à ces tables, jouant, lisant ou prenant du thé. On y remarque aussi un verger planté de pêchers en fleurs, roses, légers et frais. Cet album est relié en étoffe. — Hauteur, 0,30; largeur, 0,30.

277. — SUITE de vingt peintures indiennes, représentant des figures à mi-corps dans un cadre ovale enrichi de rinceaux d'or. — Hauteur, 0,17; largeur, 0,12.

278. — ALBUM de vingt et un dessins en couleurs, exécutés sur des feuilles d'arbre ayant à peu près la forme d'un cœur et toutes semblables. Chacun de ces dessins est la figure d'un anachorète dans sa solitude. Le fond du papier sur lequel semblent collées les feuilles d'arbre est d'un bleu foncé. La reliure est en bois. — Hauteur, 0,24; largeur, 0,15.

C'est par la famille de Guignes, qui a longtemps habité la Chine, qu'ont été rapportés en France les dessins infiniment curieux, infiniment précieux, qui composent cet album. Je ne sais quel est l'arbre indigène dont les feuilles ont été aplaties dans le livre, comme elles le seraient dans un herbier, mais chaque feuille a été poncée et unie, de manière que, le parenchyme ayant disparu, il n'est resté que les nervures. A travers cette trame naturelle, l'œil aperçoit, au milieu d'une campagne, riante ou abrupte, les fameux philosophes de la Chine, vénérés comme des dieux. Celui-ci est plongé dans sa lecture; celui-là interrompt sa méditation pour prêter l'oreille à la chute d'un torrent ou au grondement d'un orage. L'un vit en compagnie d'un lion, comme saint Jérôme; l'autre est assisté d'une antilope qui le regarde fixement, comme si les bêtes du désert faisaient un effort pour s'élever jusqu'à la pensée de l'homme et prendre leur part des révélations qui s'échapperont de sa bouche.

Il y a dans cet album de quoi ouvrir pour la vie l'imagination d'un enfant, et Rousseau en tomberait d'accord, lui qui recommandait à son jeune élève la lecture de *Robinson Crusoé*. Mais quelle idée ingénue et singulière que celle de peindre ces solitaires et ces solitudes sur une feuille morte qui laisse transparaître toute la vie du paysage! Il semble que les feuilles se soient détachées une à une pour s'interposer comme une gaze entre les tableaux de l'artiste et les regards du spectateur.

279. — ALBUM contenant douze dessins chinois en couleurs, de forme carrée et de la plus belle exécution, représentant des paysages, des maisons de campagne avec figures, et quelques sujets qui paraissent tirés de la mythologie chinoise. Reliure en étoffe. — Hauteur, 0,30; largeur, 0,30.

280. — ALBUM de quarante dessins en couleurs, représentant diverses vues des palais et jardins de l'impératrice *En-Yuan-Ming-Yuan*. — Hauteur, 0,22 ; largeur, 0,29.

Il y a plaisir à parcourir cet album lavé de couleurs brillantes et gaies et très varié, quoiqu'il représente des sites d'une même contrée. Ici, c'est une maison de campagne du harem impérial; là, c'est un jardin de mûriers attenant à un établissement pour l'éducation des vers à soie. Plus loin, c'est le jardin botanique de l'impératrice, mère de Kien-Long, qui fut un des plus célèbres empereurs de la Chine et le contemporain de Louis XVI. Viennent ensuite : le Lac des nénuphars, sur lequel est jeté un pont conduisant aux bains impériaux; l'Ile des immortels, la petite bibliothèque de campagne dans le jardin de l'empereur Young-Tching, le palais d'audience, le couvent du culte de Lao-Tseu, construit sur un promontoire et dominant le temple de ce philosophe divinisé; la maison des eunuques dans le jardin Yuan-Ming-Yuan; enfin, les bains du harem et le couvent de Java. Dans toutes ces vues, de l'aspect le plus pittoresque et le plus charmant, le pays est montagneux et boisé.

281. — ROULEAU chinois peint sur soie, représentant un haras et portant de longues inscriptions en gros caractères. Travail très ancien. — Longueur, 0,43 ; hauteur, 0,29.

M. Thiers s'est fait expliquer par M. Stanislas Julien et par d'autres sinologues, notamment par M. Callery, la plupart des inscriptions que portent ses chinoiseries. D'après leurs explications, que justifie d'ailleurs la signification des parties dessinées, le rouleau dont nous parlons développe l'histoire d'un empereur de la Chine qui s'occupa d'améliorer par des croisements la race de ses chevaux. Rien de plus naturel que le tableau du haras impérial; les étalons y sont peints à l'aquarelle dans les attitudes les plus variées et les plus vraies : celui-ci raclant le sol avec la pointe de son sabot, celui-là se grattant l'oreille, quelques-uns vus de croupe ou de face, dans les raccourcis les plus difficiles à saisir. Les têtes sont vivantes et *nature,* mais les jambes sont minces et les formes du corps un peu boudinées. On est averti cependant que ces défauts doivent tenir plutôt à la nature de l'animal dessiné qu'à

l'insuffisance du dessinateur. Plus loin, en allant de droite à gauche, comme l'on fait pour lire les écritures chinoises, on voit venir un amateur de distinction à qui le directeur du haras, assez simplement vêtu, montre ses écuries, et ces figures sont dessinées avec une sûreté, un aplomb et même une ampleur tout à fait remarquables. La peinture, du reste, doit en être très ancienne, car le papier a beaucoup jauni et les couleurs ont beaucoup pâli.

D'après ce que nous dit à nous l'interprète de l'ambassade, les chevaux peints dans ce rouleau sont huit étalons célèbres qui ont été chantés par un poète, célèbre aussi, *Li-Thai-Po*.

282. — LONG ROULEAU peint sur soie, sur lequel se déroule une marche de voyageurs. — Longueur, 3,24 ; hauteur, 0,27.

Le voyage représenté dans cette peinture n'est autre que celui de Lao-Tseu à la recherche des idées indiennes. Le motif de ce voyage, comme l'observe M. Pauthier, dut être le même qui conduisit Pythagore dans l'Inde, et plus tard Platon en Égypte, c'est-à-dire l'amour de la sagesse, l'espérance de connaître des doctrines plus hautes, plus pures, plus propres à faire le bonheur de l'humanité.

Lao-Tseu est figuré dans un costume qui a beaucoup de rapport, chose singulière, avec celui des cardinaux romains, sauf que son chapeau et son habit ne sont pas d'un ton pourpre, mais d'une couleur bleue céleste. Le doux visage du philosophe respire la sainteté. Il est monté sur un buffle, tandis que les disciples et les gens qui l'accompagnent montent des mules ou des chevaux ou des onagres. Le paysage, coupé de ravins, hérissé de montagnes et de rochers, est d'une sauvagerie superbe. Lao-Tseu est censé franchir la frontière occidentale et toucher au territoire de l'Inde. Toutes les figures sont variées d'expression, très naïves de mouvement et délicatement rendues, soit qu'elles mènent leurs montures, soit qu'elles portent les bagages, les livres, les cages, les lanternes. Étant donné une peinture aussi ancienne que paraît l'être celle de ce rouleau, il serait difficile de trouver des animaux mieux

saisis dans leurs allures, dans leur marche haletante, dans leur fatigue, mieux caractérisés dans leur physionomie. Quant à la nature qui encadre la marche de cette caravane philosophique, nos meilleurs paysagistes ne sauraient la rendre avec plus d'harmonie, eu égard à l'intensité des tons qui ont résisté à l'action du temps.

283. — GRAND ROULEAU CHINOIS, sur lequel est peinte une vue panoramique de sites variés qu'animent de nombreuses figures. — Longueur, 4,93; hauteur, 0,35.

Dans cette curieuse peinture se déroule la vie d'une famille chinoise à la campagne. L'existence y est égayée par tous les genres de divertissements : jeux de cerf-volant, jeux de billes, jeux de dames, et les collations en plein air, et les récits d'un conteur. Les animaux eux-mêmes semblent vivre en liesse : des singes s'amusent à sauter sur les arbres de branche en branche; un cerf est venu paisiblement avec une biche goûter la douceur de sa reposée; d'autres cerfs sont apprivoisés au point d'être employés comme porteurs de bagages; une cigogne joue avec un enfant qui l'agace. En tel endroit, des tables de festin sont dressées sur l'herbe, assez bas pour qu'on y mange accroupi. Ailleurs, des femmes et des enfants écoutent les apologues d'un sage, ou bien se font donner une leçon de géographie. C'est comme qui dirait une peinture de l'âge d'or, tel que se l'imagine un Chinois; et toutes ces petites scènes se passent au milieu d'un paysage agreste, accidenté de chutes d'eau et arrosé par une rivière qui çà et là rebondit sur des rochers. La peinture étant fort ancienne et le papier ayant jauni, le ciel et l'eau, les nuages et les vagues, ont fini par être du même ton; mais l'effacement même des couleurs n'empêche pas que ce rouleau ne soit très intéressant à voir et à suivre dans toute sa longueur.

284. — PETIT ROULEAU peint sur papier, représentant la vue panoramique d'une ville très animée et très peuplée. — Longueur, 4,18; hauteur, 0,16.

L'inscription lue pour nous par l'interprète dit que cette vue de Pékin

a été peinte par ordre de l'empereur *Kia-King,* qui a régné dans le siècle présent.

La ville qui est si finement peinte sur cette longue banderole est Pékin. C'est du moins une vue qui s'étend des environs du Palais d'été au Palais impérial de cette ville. Elle est décrite au pinceau avec ses remparts, ses maisons peintes en bleu ou en cinabre, ses toitures dorées, ses places couvertes de monde, ses promenades, ses jardins, ses kiosques, ses cafés, son canal *Yu-ho,* sillonné de barques et traversé par des buffles à la nage, ses ponts, ses arcs de triomphe, ses bouquets d'arbres, dont les uns ont jauni et d'autres ont tourné au bleu; ses boutiques basses et ses magasins avec leurs galeries. Il y en a pour des heures à regarder en détail cette population grouillante de piétons, de cavaliers, de dames en équipage, de porteurs de chaises, de saltimbanques, de porteurs d'eau, de mendiants, de mariniers et de soldats. Et l'extrême précision qu'on a mise à dessiner ces figurines, dont la grandeur moyenne est d'un centimètre, permet de se faire une idée de la population de Pékin, et de croire un instant qu'on a vu cette ville énorme, cette ville étrange, avant qu'elle fût prise par les Anglais assistés de nos troupes, et avant le sac du Palais d'été, où périrent tant de belles choses, sans parler de celles qui furent honteusement pillées!

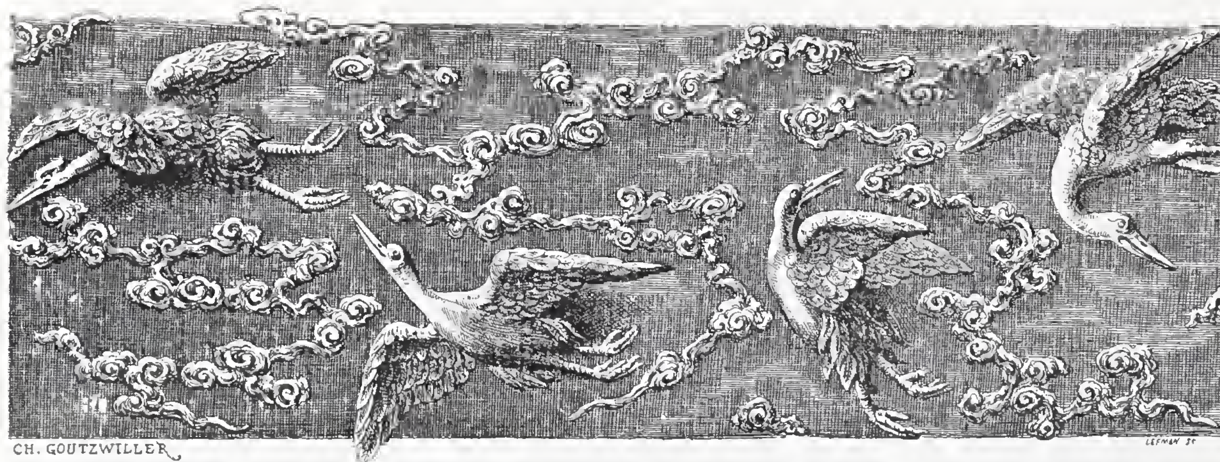
285. — GRAND ROULEAU peint sur papier de soie, représentant des monstres marins combattus par des divinités qui paraissent au service d'un empereur de la Chine. — Longueur, 6,43; hauteur, 0,53

L'empereur qu'on voit ici sur son char attelé de dragons est le célèbre Kien-Long, le plus sage de tous ceux qui ont gouverné la Chine. Une cour brillante lui fait cortège. Il va passer la revue de son empire, et il marche solennellement à la poursuite des vices, figurés par des animaux aquatiques nageant à la surface des eaux, sur une mer qui fuit dans la brume à perte de vue et qui est ondulée de vagues uniformes. Ce sont des monstres impossibles, des tortues à tête de chimère, d'affreux cachalots, des reptiles ailés et cornus, aux écailles jaunissantes, à la

gueule enflammée. Ils symbolisent par leurs formes hideuses toutes les horreurs morales. Des dieux les poursuivent, qui sont eux-mêmes grimaçants et horribles. L'un a trois têtes, l'autre a une figure bestiale; ils ont des casques à plume rouge, des cottes de mailles de l'or le plus fin et des armes formidables, des harpons, des dards munis de crocs. Ici, un dieu armé d'une épée conduit au combat une sorte de renne par un anneau passé dans les narines de la bête; là, se débat un monstre sur lequel s'est jeté un singe qui va l'attacher avec une chaîne de fer. On voit passer dans cette fantastique peinture des néréides ailées, à queue de poisson, des serpents dragons qui semblent monter à l'assaut d'une ville perdue dans les nuages, une femme qui brûle de l'encens aux divinités protectrices, un combattant à sept têtes qui agite une cloche pour épouvanter les animaux aquatiques.

Les couleurs de ce magnifique tableau sont très riches, et pourtant sans violence; elles sont nuancées à l'infini, rehaussées d'or et d'argent, mais sans épaisseur, sans relief; elles forment une harmonie caressante et blonde, douce et opulente.





BRONZES CHINOIS ET JAPONAIS

Si les Japonais sont supérieurs aux Chinois dans la fabrication des laques, ils leur sont inférieurs en ce qui touche le bronze, et ce n'est guère que par la beauté et le charme de leur patine que les bronzes japonais sont remarquables. Ingénieux à varier la composition de leurs alliages et la couleur des couvertes, les bronziers du Japon obtiennent les tons les plus fins. Une menue dose de plomb mêlée au cuivre et au zinc produit un bronze jaune sourd. Avec le cuivre, le plomb et l'étain, ils font un bronze vert, et avec les mêmes substances autrement dosées, un bronze presque noir. De légères additions d'or ou d'argent varient encore ces couleurs, qui dépendent aussi des produits chimiques employés dans le polissage du métal, tels que le soufre, le sulfate de cuivre, le sulfate de fer, le vert-de-gris, le vinaigre de prune, l'oxyde rouge de fer, le vernis[1]. C'est ainsi que le bronze japonais se colore de teintes gris tendre, vert brun, rouge vif, marron, et ces teintes ont une égalité, une solidité que n'ont pas toujours les patines de nos bronzes européens.

Il ne s'agit ici que des petits bronzes, de la sculpture familière qui

1. *Le Japon à l'Exposition universelle de* 1878, publié sous la direction de la Commission impériale japonaise. Paris, 1878; deuxième partie.

modèle, pour les besoins d'un luxe intime, des brûle-parfums (*tings*), des lagènes à la panse aplatie, semblables à la surahé persane, des vases de suspension, des braseros, des fioles minces, des cornets. Bien que les formes de ces objets soient en général empruntées de l'art chinois, elles ont au Japon plus de sveltesse, plus d'élégance, quelque chose d'original et d'avenant. Mais ce qui gâte bien souvent les bronzes japonais, du moins les bronzes modernes, c'est la surcharge des ornements, la multiplicité des reliefs qui se hérissent quelquefois en pointe, le trop peu de place laissé aux parties lisses qui seules font bien valoir la belle qualité du bronze et de sa patine, et ce manque de repos, qui est une faute de goût, est d'autant plus singulier que les Japonais ne commettent guère de pareilles fautes dans les autres branches de l'art décoratif.

Nous savons, du reste, par les rapports d'un voyageur digne de foi, que les bronzes du Japon se font dans de misérables échoppes et par des moyens tout primitifs. Ce voyageur est M. Georges Bousquet[1]. « Pénétrons, dit-il, au moment d'une coulée chez l'un des artistes les plus en renom, le vieux Obata. Dans une petite cuisine, un brasier contient les moules qui sèchent, tandis que le métal en fusion bouillonne dans le creuset, sur un fourneau en terre réfractaire, activé par un vieux soufflet à manche. Le vieil artisan, en costume de travail, se penche de temps à autre sur le fourneau, ajoutant tour à tour un peu de plomb, un peu de cuivre, un peu d'étain, car il fait son alliage d'instinct et sans règle fixe, tandis que l'un de ses fils manie le soufflet et que l'autre lui présente les outils dont il a besoin. On dirait un atelier d'alchimiste, et, pour compléter l'illusion, un entassement confus d'objets de toute sorte, d'outils, de creusets, de vieux débris, de moules brisés, de modèles préparés, et de temps à autre l'antique moitié d'Obata montrant sa tête de sorcière et s'agenouillant devant ses visiteurs pour leur présenter une tasse de thé.

1. *Le Japon de nos jours et les Échelles de l'extrême Orient*. Paris, Hachette, 1877. Tome second, page 189.

« Presque tous les bronzes sont faits à cire perdue. Il faut voir la cire pétrie dans les doigts devenir en un clin d'œil un dragon, la gueule béante, la queue tordue, puis s'achever peu à peu sous le couteau. Quand le modèle, tourné, retourné, mis de côté, repris, modifié, est enfin terminé, on l'enduit d'une couche de terre glaise très humide, puis on applique la terre plus consistante qui prend exactement l'empreinte; et ce travail de modelé qui, après avoir été ébauché en un instant, n'a été achevé qu'au bout de plusieurs mois, qui ne peut être recommencé qu'avec des peines infinies, va être détruit en un clin d'œil. L'instant est solennel : on penche le bloc de terre glaise qui contient la précieuse cire au-dessus d'un brasier. Peu à peu la cire fond et tombe goutte à goutte; plus rien ne reste qu'une empreinte vide que va remplir le métal. C'est toujours un moment d'émotion que celui où commence à frémir le bronze en fusion. Il faut si peu de chose pour faire manquer la coulée : un peu trop d'humidité ferait éclater le moule; un peu trop de chaleur ferait adhérer le métal.

« Les moules remplis sont à mesure couverts de terre afin de hâter le refroidissement. Le vieux *Tubal-Caïn* se repose un instant entouré de ses fils. Comment ne pas partager son anxiété? Si la cire n'avait pas fondu tout entière! s'il allait manquer une griffe au dragon ou une anse au vase! si la glaise n'avait pas pris fidèlement l'empreinte! si le bronze s'était boursouflé!... Mais non. Au bout de quelques minutes, le bronze est encore très chaud, mais solide. Obata peut démouler devant les curieux qu'il a convoqués : voici que le moule de terre tombe sous le marteau, et à sa place apparaît un vase. Ce n'est d'abord qu'un bloc noir et presque informe, mais encore quelques semaines de travail, et il sera débarrassé de ses scories, gratté, poli et devenu, après quelques retouches, définitivement immortel. »

On voit, par ce récit d'un témoin oculaire, que le sculpteur japonais est à lui-même son fondeur et son ciseleur; qu'il sait *réparer* son bronze après la coulée, en enlever les balèvres et les coutures, le polir enfin et le finir.

Japonais ou chinois, les bronzes de la collection Thiers sont tous anciens, d'une qualité excellente, d'un beau choix, et ils proviennent des cabinets les plus renommés.

286. — BRULE-PARFUM en forme de canard; bronze chinois. — Hauteur, 0,27, avec le socle, auquel le canard est rivé.

L'imitation est la préoccupation constante et le suprême talent des artistes chinois. Il ne faut donc pas s'étonner qu'au lieu d'inventer des formes, ils les prennent souvent toutes faites, toutes dessinées par la nature, et ces formes, qui dans la céramique sont le plus souvent empruntées du règne végétal, le sont quelquefois du règne animal. Ce brûle-parfum en forme de canard a ses analogues dans la porcelaine qu'on appelle figurative, parce que celle-là reproduit la figure d'un objet ou d'un être naturel, plante ou bête, fruit ou fleur.

Le canard lève la tête en ouvrant le bec. Sa courte queue se retrousse; ses ailes à leur extrémité se soulèvent. Ses plumes, dont quelques-unes se tournent en frisure, sont finement gravées par un burin délicat qui en a exprimé les barbes et barbules. Ces jolis détails précieusement rendus contrastent avec la partie antérieure de la bête, dont la poitrine et le cou restent lisses. Le socle, qui est du même bronze, de la même patine que l'animal, est hexagone et orné de godrons fouillés. Le corps du canard est partagé en deux par une coupure horizontale qui fait de la partie supérieure le couvercle du brûle-parfum.

287. — COUPE RONDE, décorée d'un vol de grues en haut relief; bronze japonais. — Hauteur, 0,17.

La grue est un emblème de longévité au Japon comme en Chine. Les artistes de ces pays en savent les formes par cœur. Ils dessinent les grues à merveille dans toutes les variantes de leur vol, dans tous les raccourcis imaginables, dans tous les mouvements, dans toutes les actions possibles, tantôt planant, tantôt fuyant à tire-d'aile, tantôt se précipitant

sur une proie aérienne, tantôt s'épluchant, quelquefois immobiles et comme pensives.

Les grues qui décorent la coupe ici décrite sont au nombre de sept. Elles volent au milieu de nuages qui sont exprimés conventionnellement par une suite de formes bouclées, comme ils le sont d'ordinaire dans l'art chinois et dans les ornements japonais. Chaque grue n'a qu'une aile en pleine saillie, et ces ailes forment les anses du vase, qui repose sur trois pieds modelés et fondus avec l'ensemble de la coupe. Ce morceau, d'une patine brune et chaude, un peu plus claire par places, est un des plus beaux de la collection.

288. — VASE OVOÏDE, d'un ton fauve, taché d'or, ayant deux dragons saillants autour du col; bronze chinois sur socle et contre-socle en bois sculpté. — Hauteur, 0,28.

Par sa forme primitive, le ton de sa patine et l'exécution de ses hauts reliefs, ce vase a un caractère archaïque et vénérable. Les taches qu'on y a jetées intentionnellement lui donnent l'apparence d'un objet qui fut en or et dont la surface métallique, effacée par le temps, n'a conservé que sur quelques points l'or qui la recouvrait. Cette salissure des siècles, véritable ou feinte, car elle fut peut-être imitée d'avance, il y a cinq ou six cents ans, prête un aspect vénérable à ce vase, qui rappelle les urnes des temps antiques, où l'on conservait la cendre des morts. Les dragons sculptés autour du col le sont largement, sans minutie aucune, sans autre menu détail qu'une imperceptible gravure exprimant le poil de la bête le long des vertèbres. Ces dragons n'ont que deux griffes.

289. — CORNET niellé d'argent; bronze chinois, sur socle en bois sculpté. La tige est entourée vers son milieu d'un anneau à quatre côtes saillantes, lesquelles reparaissent dans le culot du cornet. Les ornements niellés représentent des palmettes, alternativement hautes et basses. — Hauteur du bronze, 0,31; du socle, 0,07.

290. — PETIT BRULE-PARFUM en forme de fruit; bronze chinois, sur pied de bois sculpté à jour, forme rustique. La tige tourmentée à laquelle tient le fruit sert de couvercle à jour pour ouvrir le brûle-parfum; à cette tige est attaché un fruit en croissance. — Longueur, 0,12.

Le fruit dont la forme a servi de motif à ce brûle-parfum est de la famille des cucurbitacées. C'est un fruit consacré, une courge. La patine est remarquable; elle est d'un jaune brun ou, pour dire mieux, d'une teinte marron clair. Ce bronze provient de la vente d'Aigremont, qui eut lieu en 1861.

291. — PETIT BRULE-PARFUM de forme sphérique surbaissée, à deux anses et à trois pieds. — Hauteur, 0,15.

Les deux anses adaptées au col de ce vase sont rectangulaires, légèrement recourbées en dehors, et percées de trous longs, ayant servi sans aucun doute à la suspension du brûle-parfum. La panse est ornée de motifs symétriques et alternés, assez semblables à des palmettes élargies, et une petite grecque est gravée au bord de l'embouchure et au culot.

292. — VASE à panse aplatie et à long col droit. Il est niellé d'or et d'argent. Le col est muni de deux anses rectangulaires à jour dont l'attache supérieure va se perdre dans la gueule d'une tête chimérique. — Hauteur, 0,22; diamètre de la panse, 0,116.

D'un style archaïque et d'une très belle qualité de métal, ce bronze ressemble à une bouteille persane à laquelle on aurait adapté deux anses, verticales dans leur longueur, horizontales dans leur petit côté. C'est un ouvrage précieux, d'un caractère grave et ferme, comme tous ceux qui offrent un parti de lignes droites. Ce morceau, qui me semble d'un travail chinois, est remarquable par une belle patine d'un jaune verdi.

293. — PÉLICAN debout sur une feuille de nélumbo; bronze chinois. — Hauteur, 0,27.

L'oiseau est debout sur une patte, l'autre étant levée, les serres à demi ouvertes, comme si elle venait de lâcher une proie. Les ailes du palmipède sont ciselées avec soin. Chaque plume a ses barbes gravées dans le bronze et dont quelques-unes sont soulevées par le vent. L'aigrette est aussi artistement rendue. Les pattes ont toutes leurs articu-

lations, toutes leurs rugosités, et la patine du bronze est charmante. L'ouvrage est ancien.

294. — CORNET à pans lobés, entouré de branches de fruits en haut relief; bronze chinois, sur socle en bois de fer sculpté à jour. — Hauteur du bronze, 0,27; du socle, 0,04.

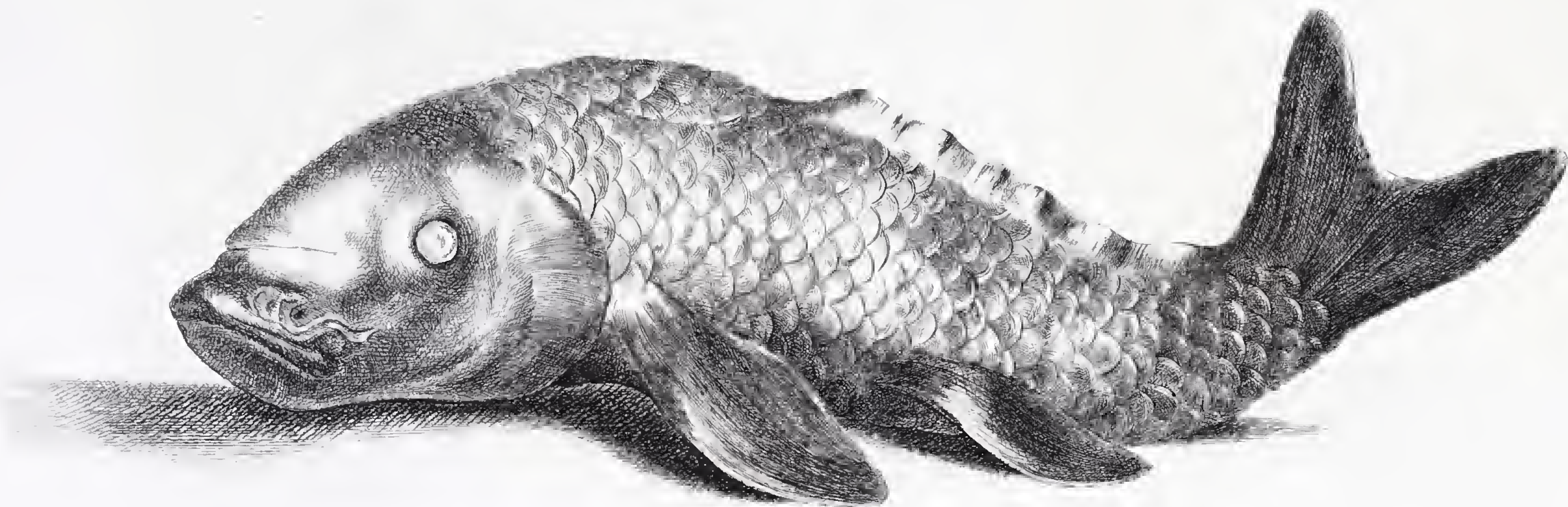
Les fruits qui font saillie sur la tige de ce cornet élégant ressemblent à ceux du pistachier. L'évasement du cornet imite une corolle à six pétales séparés par des nervures saillantes.

295. — CORNET à cinq lobes, orné de branches et de fleurs en relief; bronze chinois, sur socle carré en bois de fer sculpté à jour. — Hauteur, 0,27; avec le socle, 0,55.

296. — CORNET à tige prismatique rectangulaire ornée d'un dragon; bronze chinois, sur socle carré en bois de fer sculpté à jour. — Hauteur, 0,27; avec le socle, 0,55.

La tige de ce cornet est épaissie vers son milieu par une haute bague sur laquelle on a ciselé un dragon à quatre griffes, de haut relief et doré. Ce dragon, d'un mouvement énergique et fier, affirme l'ancienneté du bronze, dont la forme angulaire a d'ailleurs quelque chose d'archaïque. A en juger par le fond presque noir de la patine, sur lequel se détache le dragon doré, on pourrait regarder ce bronze comme un de ceux qu'on appelle *tonquin,* mais que les connaisseurs rangent, dans la fabrication japonaise, sous le nom de *sowaas.* « Le Tong-king, dit l'auteur du catalogue d'Aigremont (M. Albert Jacquemart), a pu sans doute, à l'époque de sa splendeur, fabriquer des ouvrages de ce genre; mais les anciens missionnaires, les voyageurs instruits, les historiens sérieux, indiquent sous son vrai nom de *sowaas* le bronze japonais à fond noir, avec reliefs d'or ou d'argent. » On sait cependant que le dragon à quatre griffes est, en Chine, l'attribut des princes de troisième et de quatrième rang, et que le dragon à trois griffes est un des signes caractéristiques de la décoration japonaise; cela doit être pris en considération.

Pl. 28. Nº 297.



Em. Salmon s. l.

Imp. A Salmon

297. — CARPE. Bronze niellé d'argent; travail japonais. — Longueur, 0,58; hauteur, 0,18.

L'imitation d'une carpe qui frétille ne saurait aller plus loin; non seulement l'artiste a saisi le mouvement du poisson, et modelé parfaitement ses nageoires souples, sa queue bifurquée, son œil en éveil, mais le ton des écailles et leur éclat argenté ont été rendus par la couleur grise du bronze et par les niellures que l'artiste a tracées comme de vraies tailles de graveur, les unes arrondies dans le sens de l'écaille, les autres dirigées dans le sens du corps, et qu'il a ensuite remplies avec un filet d'argent. L'œil est en émail blanc et bleu. Cependant l'imitation, toute frappante qu'elle est, n'est pas l'unique mérite de ce beau bronze. L'interprétation de l'artiste y a sa part.

298. — PETIT VASE sur lequel sont ciselées des feuilles de vigne et une cigale. — Hauteur, 0,17; longueur, y compris la saillie des feuilles de vigne, 0,11.

La forme de ce petit vase est celle d'une aubergine vidée. Les feuilles de vigne adhérentes à une face débordent sur la largeur du vase. La cigale est en plein relief. Elle est modelée et ciselée avec une vérité saisissante, l'artiste ayant exprimé la légèreté des ailes et leurs membranules, les articulations de chaque patte, les parties tour à tour fermes et molles de la tête et du corps.

299. — TROIS AGRAFES JAPONAISES; bronze incrusté. — Longueur, 0,045; largeur, 0,125.

Ces agrafes proviennent de la vente du colonel Du Pin; elles avaient été trouvées dans le Palais d'été de Yuan-Ming-Yuan.

Ces agrafes ont une forme rectangulaire. Sur l'une, est représentée en haut relief une mouche prise dans la toile d'une araignée qui la guette. La toile d'araignée est niellée d'argent. Sur l'autre, on voit une figure à mi-corps et en bas-relief, qui semble occupée à attraper des papillons. La troisième est décorée d'une figure aussi en relief, qui est celle d'un ouvrier qui frappe avec un marteau sur une pierre. Dans le fond est représenté, avec moins de saillie, un animal qui ressemble à un cochon

de lait. Le vêtement de l'ouvrier est niellé d'or. Il a sur la tête une couronne formée d'un cercle d'argent.

300. — CORNET à six lobes, en cuivre doré, émaillé à gouttelettes; ouvrage chinois, sur socle en cuivre ciselé. — Hauteur du bronze, 0,295; du socle, 0,035.

A en juger par la richesse de sa décoration, il est probable que ce cornet provient aussi du Palais d'été. Au-dessous du milieu, la tige a un renflement accompagné de deux anneaux lobés, ornés de grecques en or sur fond bleu. Une frise pareille se retrouve à l'embouchure du cornet. Les ornements émaillés, cernés d'un contour métallique, sont comme cloisonnés, mais ces cloisons font saillie sur un fond champlevé, de sorte que le décor tient à la fois aux divers genres d'émaillure. Les couleurs de l'émail sont bleues, rouges et turquoises. Le pied est un chef-d'œuvre de ciselure. Il est orné de gravures qui semblent incisées au burin, et le milieu est repercé à jour. Le socle est également travaillé à jour, avec beaucoup de richesse et de fini; on peut croire vraiment que c'est dans le cabinet secret de l'empereur, au Palais d'été, qu'a été trouvé ce magnifique cornet.





ÉMAUX CLOISONNÉS

Bien que la curiosité soit aujourd'hui un goût très répandu et que le nombre des curieux ait considérablement augmenté depuis trente ans, tout le monde ne sait pas encore ce que c'est qu'un émail cloisonné. Il me paraît donc convenable d'en donner ici une notion élémentaire.

L'émail cloisonné est un genre de peinture ornementale et sans modelé, exécuté sur une plaque de métal, au moyen de verres diversement colorés que l'on fait adhérer au métal par la fusion. Pour que ces verres colorés forment une peinture saisissable, il faut qu'ils soient cernés par les contours d'un dessin préalablement tracé sur la plaque. Ces contours sont suivis dans leur souplesse par des rubans de métal, cuivre, argent ou or, qui sont soudés de champ, perpendiculairement à la plaque, et qui deviennent les *cloisons* dans lesquelles doivent être emprisonnées les pâtes d'émail. En d'autres termes, les traits que le dessinateur aurait crayonnés sur une feuille de papier sont représentés sur la feuille de métal par un filet de cuivre, ou d'argent, ou d'or, qui est l'arête supérieure des cloisons. Cela fait, l'émailleur a devant lui un

treillis métallique et brillant, offrant des cellules analogues à celles que présente une grenade coupée en deux. Dans chacune de ces cellules, il va introduire de l'émail en poudre mouillé d'un peu d'essence et de la couleur voulue. Ensuite, la pièce étant mise au four, les émaux se fondront; mais le métal des cloisons, étant moins fusible que le verre, ne se fondra point et continuera de séparer les couleurs, qui, au moment de la fusion, se seraient mélangées.

Tel est, sommairement décrit, le procédé dont se sert l'artiste émailleur pour faire un émail cloisonné. L'émail, qui n'est autre chose qu'un verre, un cristal, est de sa nature incolore et fusible, et dans cet état naturel il est appelé par les émailleurs *fondant;* mais, en le combinant au feu avec des oxydes métalliques, on lui donne toutes les couleurs du prisme, tous les tons des pierres précieuses. L'émail est coloré en bleu par l'oxyde de cobalt, en rouge par l'oxyde de cuivre et par le sulfate d'argent, en vert par l'oxyde de chrome, en violet par l'oxyde de manganèse, en jaune par le chlorure d'argent. Et tous ces tons ayant, encore une fois, l'éclat des gemmes, leur ensemble constitue à l'émailleur la palette la plus opulente, la plus merveilleuse qui se puisse imaginer. Il a sous la main le rouge cramoisi du rubis d'Orient, le ponceau clair du rubis spinelle, le rouge vinaigre du rubis balais, le rouge vineux du grenat de Bohême, le rouge pourpré de la tourmaline des États-Unis, le vert exalté de l'émeraude et de la malachite, le vert poireau de la chrysoprase, le vert céladon de la turquoise de vieille roche, le jaune tour à tour jonquille, citrin et orangé de la topaze, le jaune sourd de l'ambre, la splendeur de l'or, l'azur clair de l'aigue-marine ou du béryl, le violet de l'améthyste, et toutes les fines nuances, le rose du rubis de Bohême, le rouge aurore de l'hyacinthe, le jaune soufre du péridot, l'or cuivreux, le gris d'argent, sans compter qu'à cette gamme triomphante ne manquent pas les notes extrêmes, le blanc et le noir : l'émailleur obtient le blanc d'opale par un mélange d'oxyde d'étain au fondant, le blanc vif par la combinaison de ce blanc irisé avec le plomb; il se procure le doux blanc de l'ivoire, le fin blanc de l'ail. Il produit le noir,

enfin, le noir profond, mais non ténébreux, en concassant et en mêlant les bleus obscurs, les verts intenses, les violets foncés, et ce noir peut devenir le noir fuligineux de l'ébène, le noir bleuissant des ailes de corbeau. « Plus ou moins translucides, dit M. Philippe Burty[1], les émaux laissent vibrer dans leur sein les flèches de la lumière à la façon de l'émeraude, des larmes de l'ambre, des baies de la groseille. Lorsqu'on les veut opaques, comme le sont le lapis-lazuli, l'ivoire, le pétale des fleurs, on mêle à leur cristal un peu d'émail blanc vif. Ils absorbent alors la lumière, de même qu'un verre d'eau passe du transparent au laiteux lorsqu'on y a versé quelques gouttes d'eau de Cologne. »

Il est bon de savoir que le mot *émail* ne s'applique, dans le langage de la curiosité, qu'au verre qui a subi l'action du feu. C'est pour cela que l'émail incolore et naturel s'appelle *fondant*. Certains ouvrages d'orfèvrerie ancienne sont décorés au moyen de morceaux de verre colorés sertis à froid dans un chaton ou fixés à un métal par un mastic. Ces ouvrages ne sont pas considérés comme appartenant à l'art de l'émaillerie, lequel implique la fusion du cristal, soit qu'on l'ait emprisonné dans des alvéoles *cloisonnés* ou dans les parties creuses du métal *champlevées* à l'échoppe, soit qu'on l'ait coulé sur un bas-relief dont les rentrants et les saillants doivent transparaître sous la couche d'émail, soit enfin que l'émailleur s'en soit servi pour peindre et modeler des figures sur une plaque métallique, comme un peintre se sert de sa palette pour les peindre et les modeler sur une toile ou sur un panneau.

Les émaux cloisonnés étaient connus et pratiqués en Chine dans les temps anciens, avant qu'ils le fussent à Byzance, où ce genre d'émaillerie ne datait guère, selon toute apparence, que du VIe ou du VIIe siècle. Ce fut à la fin du XVIe siècle que les procédés de l'émail cloisonné furent importés au Japon.

La collection de M. Thiers renferme en ce genre quinze morceaux précieux, que nous allons décrire.

---

1. *Les Émaux cloisonnés;* se trouve à Paris chez Martz, joaillier, rue de la Paix.

301. — COUPE à cinq lobes, en émail cloisonné de la Chine, décorée à l'intérieur de fleurs et d'animaux sur fond vert, à l'extérieur de fleurons sur un fond elathré imitant le jade rose. L'intérieur est usé, fruste, sillonné d'innombrables rayures. Le fond de la base est en laque noir ou en émail. — Hauteur, 0,09; diamètre de la coupe, 0,23.

302. — PETIT VASE PYRIFORME (en forme de poire), à couvercle, sur socle en bois de fer sculpté. Le couvercle est surmonté d'un bouton de bronze doré et ciselé; l'émail est sur fond bleu turquoise. Les ornements sont à fleurons et rinceaux capricieux. Le culot est orné de palmettes librement symétriques. On y remarque une sorte de pieuvre régularisée. — Hauteur, 0,28; avec le socle, 0,35.

303. — PETIT VASE semblable au précédent et de mêmes dimensions.

Ces deux vases proviennent de la vente Louis Fould, faite en juin 1860; ils étaient décrits sous les numéros 2631-2632.

304. — CORNET à renflement dans le bas, en émail cloisonné de la Chine, à fond bleu turquoise et à décor de grandes feuilles palmées sur un ornement de figures géométriques. Le socle est en bois sculpté à jour. — Hauteur, 0,31; diamètre du pavillon, 0,18.

305, 306, 307, 308. — QUATRE BOITES échancrées en équerre, et qui, toutes réunies, forment un carré parfait. Elles sont en émail cloisonné, mais deux sont émaillées sur fond bleu clair et deux sur fond bleu foncé. Elles sont ornées de fleurs rouges, bleues, vert-pomme. Les parois sont décorées d'une suite d'hexagones en émail rouge sur fond vert clair et sur fond bleu foncé. — Hauteur de chaque boîte, 0,05; longueur, 0,13; largeur, 0,13.

Ces boîtes sont de celles qui servent à mettre des articles de bureau, plumes, canifs, compas, cire à cacheter, gomme élastique, ciseaux, bâtons d'encre de Chine, godets à délayer l'encre, pinceaux de poils de lièvre ou de lapin.

309. — PETIT PLATEAU ayant la forme d'une feuille de nélumbo recoquillée. Sur les bords de la feuille sont modelés en relief un colimaçon et deux petites grenouilles. — Longueur, 0,14; largeur, 0,09.

310. — BRULE-PARFUM de forme sphérique surbaissée et à couvercle, reposant sur trois pieds bas et muni de deux anses surélevées, en ancien émail cloisonné de la Chine, à larges motifs de fleurs sur fond bleu turquoise. Le socle est en bois sculpté. — Hauteur, y compris les anses, 0,13; diamètre de l'orifice, 0,12.



311. — AUTRE BRULE-PARFUM de forme sphérique surbaissée, reposant sur trois pieds et à couvercle, en ancien émail cloisonné de la Chine, décoré de fleurs arabesques sur fond noir. Le bouton du couvercle est à fond bleu, et le socle en bois sculpté. — Hauteur, y compris le socle, 0,145; diamètre de l'embouchure, 0,195.

312. — PI-TONG en émail cloisonné à fond bleu turquoise, portant en guise d'ornements des caractères chinois émaillés rouge, et décoré, en haut et en bas, d'une frise de fleurs sur fond bleu foncé et, aux deux extrémités, de grecques en bronze. Le métal émaillé rend un beau son. — Hauteur, 0,15; diamètre, 0,085.

On entend par *pi-tong* un vase purement cylindrique, pouvant servir à plusieurs usages, mais en particulier d'étui à pinceaux. Celui-ci est extrêmement curieux parce que les caractères d'écriture dont il est orné ont été dessinés par l'empereur Kien-Long, comme nous l'apprennent ces mêmes caractères tels que les a lus pour nous le premier interprète de l'ambassade de Chine à Paris. Cet empereur célèbre par sa sagesse a donné, dit l'inscription décorative, *le dessin de toutes les phrases*, dont une dit que le pi-tong est du XVIIIe siècle. On sait que le long règne de Kien-Long finit en 1795.

313. — PETIT VASE de forme ovoïde, à couvercle, en émail cloisonné du Japon, à dessins variés sur fond verdâtre. Parmi ces dessins, on remarque des damiers. — Hauteur, 0,15; diamètre, 0,095.

314. — PETIT VASE OVOÏDE à couvercle, semblable au précédent tant pour la forme que pour le décor et les dimensions.

Il y a dans le décor de cette pièce et de la précédente, dont elle est le pendant, une régularité, une symétrie qui appartiennent bien plutôt à l'art chinois qu'à l'art japonais, car celui-ci remplace presque toujours la symétrie par une sorte de pondération qui en tient lieu, ou bien il s'en affranchit résolument. La forme de ces deux vases est élégante, et c'est le couvercle qui en achève l'élégance.

315. — COUPE en forme de sphéroïde, à couvercle, en émail cloisonné de la Chine. Elle est décorée, sur la panse, de fleurs sur fond bleu noir. La coupe est munie d'anneaux en

guise d'anses et elle est portée par trois figures de Chinois, faisant fonction de cariatides, mais vivantes et animées. Le couvercle est décoré d'animaux et de masques chimériques sur fond bleu turquoise; il est surmonté d'un bouton ciselé et repercé à jour. — Hauteur, 0,21; diamètre de la panse, 0,28.

La coupe ici décrite est un morceau capital, et nous l'avions depuis longtemps admirée et regardée comme ancienne et d'une belle époque, lorsque l'interprète de l'ambassade nous a lu l'inscription gravée au-dessous. Il y est écrit que la coupe a été fabriquée sous le règne de l'empereur *Tsin-Thaï,* de la dynastie des Ming.

Des personnages chinois portent le vase. Les anneaux qui servent d'anses à la coupe passent par les oreilles d'un masque en bronze doré, à crinière calamistrée, qui ressemble à un mufle de dragon, et ces anneaux sont détachés et mobiles. On peut observer sur ce vase que l'émail cloisonné présente un épiderme en quelque sorte poreux, par suite des menues inégalités produites à la surface par les bulles d'air qui sont venues y crever au sortir du feu. Ces piqûres, en apaisant l'éclat des couleurs, leur donnent quelque chose d'ancien, de tendre, qui empêche que les regards ne soient éblouis, et qui les enchante.





AGATE, JADE, PIERRE DE LARD

Les agates orientales, le jade, la pierre de lard, ont toujours fait partie de la curiosité et se sont toujours trouvés dans les collections qui n'avaient pas un caractère absolument spécial. Au siècle dernier, les amateurs célèbres étaient jaloux de posséder quelques pièces rares de ces belles matières « pour le plus bel accord de leur cabinet », comme disent en leur vieux style Gersaint et Julliot.

Les *agates orientales* ont du prix par la seule beauté de leur substance, par leur demi-translucidité, par le poli dont elles sont susceptibles, et surtout par la variété de leurs colorations, qui sont toutes agréables, et qui ont fait donner à l'agate ses divers noms. Lorsqu'elle est rouge-cerise, vaguement tachée de jaune orangé, c'est une *cornaline;* lorsqu'elle est d'un blanc laiteux, c'est une *calcédoine;* et lorsque ce blanc est légèrement glacé d'azur, on la nomme *calcédoine saphirine.* Si l'agate est d'un ton fauve ou orangé brun, elle porte le nom de *sardoine;* si elle est d'un vert pâle, nuance poireau, on la nomme *chrysoprase;* enfin, quand ces variétés se sont combinées au moment de la formation et se sont super-

posées en couches parallèles, l'agate est un *onyx*, et elle se prête alors à la gravure des camées. Mais les variétés de l'agate orientale que renferme la collection Thiers, et que nous rangeons dans la catégorie des objets provenus de l'extrême Orient, ne sont point gravées : les camées que contient cette collection ont été décrits dans la première partie de ce livre; elles sont seulement évidées en coupes, creusées en boîtes, taillées en flacons, sculptées en plein relief et parfois percées à jour. Si l'agate laisse entrevoir dans son tissu intérieur des arbrisseaux, des mousses, des algues, des filaments de plantes marines, on la dit *arborisée* ou *mousseuse*.

Le *jade* est une pierre si estimée en Chine qu'elle est réservée exclusivement à l'empereur. On la tire de certaines rivières du pays, et la pêche s'en fait sous la surveillance d'un inspecteur, qui en retient tous les morceaux pour les envoyer au palais impérial. Le jade est assez dur pour rayer le verre; il étincelle sous le briquet. C'est une pierre qui ne se prête pas à un beau poli, parce qu'elle est grasse et comme abreuvée d'huile. Sa couleur varie. Le plus souvent elle est d'un vert olive, qui tantôt pâlit jusqu'au vert-pomme, tantôt brunit jusqu'autour de la serpentine, et qui quelquefois se nuance de violet. Il y a aussi des jades d'un blanc laiteux, d'autres d'un blanc d'agate que sa transparence à demi étouffée, nébuleuse, rend gris clair; d'autres qui ont une teinte orangée, d'autant plus appréciée par les curieux qu'elle se rencontre rarement. Le jade s'appelle *néphrite*, à cause des vertus curatives qu'on lui attribuait jadis dans les maladies néphrétiques, ainsi que le donne à entendre le mot jade lui-même, qui vient de l'espagnol *piedra hijada*, qui signifie pierre néphrétique.

La stéatite ou *pierre de lard*, dite aussi pierre de savon, parce qu'elle a un aspect savonneux, est douce et onctueuse au toucher. C'est une substance compacte, mais assez tendre pour être aisément coupée au couteau et même rayée par l'ongle. Ces deux qualités la rendent propre à la sculpture; aussi les Chinois en font-ils la matière de toute espèce de figurines et de *magots*.

La pierre de lard a différentes teintes : elle est rose, incarnate, grise, verte.

Il y a dans la collection Thiers onze pièces en agates orientales, douze rouges marbrées de blanc, et sept en pierre de lard. Lorsqu'elle est d'un ton vert obscur et vert olivâtre, on l'appelle *faux jade,* parce que sous ces couleurs elle a de l'analogie avec le jade.

AGATE

316. — PETITE COUPE RONDE en agate orientale claire et veinée. Elle est montée en argent doré, avec anses en chimères, qui vont rejoindre la base, laquelle est aussi en argent doré, avec rang de perles. La monture est de travail européen, style Renaissance. La soucoupe est aussi en agate orientale pareille, et montée de même. (Vente d'Aigremont.) — Diamètre, 0,093; hauteur totale de la coupe, 0,07; diamètre de la soucoupe, 0,09; hauteur, 0,03.

317. — PETITE COUPE RONDE faisant pendant à la précédente, montée de même et accompagnée d'une soucoupe pareille. (Vente d'Aigremont.) — Mêmes dimensions.

318. — PETITE COUPE RONDE et profonde, en jaspe brèche de Sicile, sur socle en cristal de roche de forme carrée, à pans coupés. — Diamètre de la coupe, 0,055; hauteur, 0,046; hauteur totale avec le socle, 0,077.

319. — PETITE COUPE RONDE en jaspe de Sicile, faisant pendant à la précédente et montée sur un socle pareil. — Mêmes dimensions.

Le jaspe est aussi une manière d'agate, mais absolument opaque : c'est une pierre dure, susceptible de recevoir un beau poli. Elle est parfois mêlée à l'agate, et ce mélange, selon que l'une des deux matières y domine, s'appelle jaspe agatisé ou agate jaspée. Une des plus curieuses variétés du jaspe est celle qui est panachée ou *fleurie.* A celle-ci se rattache le jaspe brèche de Sicile, qui est la substance dans laquelle on a taillé les deux coupes que nous venons de décrire.

320. — PETITE COUPE RONDE en cornaline, avec sa soucoupe de même agate. — Diamètre de la coupe, 0,065; de la soucoupe, 0,103.

321. — PETITE COUPE RONDE en cornaline, avec piédouche en vermeil, sur socle carré en sardoine, à base de bronze doré. — Diamètre de la coupe, 0,53; hauteur totale, 0,10.

Cette coupe provient de la vente d'Aigremont; elle avait figuré précédemment dans la collection Réville. C'est de la même vente que provient le flacon suivant.

322. — PETIT FLACON, forme de bouteille, en cornaline. Il est couvert d'un bouchon en vermeil, à jour, et garni d'un pied en vermeil, sur socle carré en sardoine à base d'argent doré. — Hauteur du flacon, 0,096; hauteur totale, 0,12.

323. — COUPE OVALE à piédouche, en agate verdâtre mousseuse de l'Inde. (Vente Louis Fould.) — Diamètre de l'ovale, 0,16 sur 0,10.

La vue de cette belle coupe, dont la matière est très rare dans un aussi grand volume, nous fait remonter au déluge, à l'époque où les continents actuels étaient le fond de la mer, où les coquillages apportés sur les plus hautes montagnes par le cataclysme devaient attester un jour la présence de l'Océan sur toute la surface terrestre. On s'explique alors, au moins vaguement, ou plutôt on se figure que des portions de mousse, des débris d'algues et de byssus aient pu se trouver mêlés à la formation des agates arborisées et les faire ressembler à des lames d'eau qui, traînant avec elles des plantes et des herbes marines, seraient venues se congeler, se durcir, se pétrifier, et, en passant de l'état liquide à l'état minéral, auraient conservé quelque chose de la transparence des ondes et de leur couleur glauque.

324. — COUPE OVALE, en agate verdâtre mousseuse sur piédouche. — Semblable à la précédente et de mêmes dimensions.

325. — PETIT GROUPE en agate orientale à plusieurs couches, de belles nuances. On y voit un crabe, pris sur la couche supérieure de sardoine roussâtre presque noire, se détachant sur une couche orangée brune, dans laquelle ont été taillés des fruits dont quelques-uns sont fouillés dans une couche de calcédoine, d'un ton gris clair. Travail chinois. — Longueur, 0,05; largeur, 0,033; épaisseur, 0,015.

326. — GROUPE DE FRUITS ET DE FLEURS sculpté dans un groupe de jaspe agate dont la couleur varie du roux au vert foncé et de ce vert au vert d'eau. Travail chinois. — Longueur, 0,062; largeur, 0,063.

JADE

327. — COUPE RONDE, en jade vert, à feuilles gravées en relief et portant des caractères chinois; elle est munie de deux anses à volutes feuillagées prises dans la masse. Travail chinois. — Diamètre, 0,27; hauteur, 0,072.

Les feuilles gravées en relief sur le culot de cette belle coupe sont des palmettes régulières, ciselées avec la pureté qu'elles ont dans les ornements grecs. Les caractères chinois sont tracés nettement, d'un trait ferme et sûr; mais la base circulaire de la coupe est incisée de rayures rayonnantes, un peu irrégulières, qui ressemblent à des godrons mal dessinés. Le ton de la coupe est d'un vert légèrement nébuleux et en quelque sorte mystérieux.

328. — COUPE RONDE en jade vert clair, sur pied d'argent ciselé de style Renaissance. — Diamètre de la coupe, 0,103; hauteur totale, 0,101.

329. — PETIT GROUPE en jade vert d'eau, composé d'une grenouille et de fruits, et repercé à jour. Travail chinois. — Longueur, 0,037; largeur, 0,021.

330. — PETIT BOUTON en forme de pêche de longévité, en jade vert émeraude. Travail chinois. — Diamètre, 0,03

Je remarque, en regardant ce petit jade, que la nature a des moyens sans nombre de varier l'œil d'une couleur. La même teinte changera sensiblement, selon que la substance qui doit en être colorée sera polie ou mate, chagrinée ou lisse, aride ou moite, opaque ou translucide, velue ou glabre, et ce n'est pas seulement le ton qui sera changé par les qualités physiques de la surface, c'est aussi la nuance; en d'autres termes, la couleur ne sera pas seulement modifiée par des doses inégales de clair et

d'obscur, elle aura une autre vertu, pour ainsi dire, elle aura un autre rapport avec le sentiment, ou du moins elle produira une sensation différente, tout en conservant son nom générique. Ici le ton du jade serait émeraude si la matière était franchement opaque; mais comme elle est à demi translucide, elle perd à la fois de son intensité et de sa couleur propre. En se laissant pénétrer par la lumière, elle se revêt d'un imperceptible glacis de jaune; l'émeraude tourne à la chrysoprase.

331. — COUPE RONDE ou brûle-parfum, en jade blanc, à deux anses en S prises dans la masse, décorée d'ornements en relief mince. Ces ornements sont d'un style ample et sobre. Ils se composent de rinceaux peu usités, et de rubans de cuir percés de trous et à peine ondulés par places. — Diamètre de la coupe à l'orifice, 0,154; largeur avec les anses, 0,25.

332. — COUPE RONDE en jade blanc, à bords évasés, à quatre anses et anneaux mobiles pris dans la masse. La panse en est supérieurement gravée d'ornements bizarres et symétriques, semblables à ceux du brûle-parfum précédent, et qui ont un caractère armorial. Les bords de la coupe sont divisés en lobes très peu saillants. — Diamètre, 0,156; hauteur, 0,09.

333. — BOITE OBLONGUE en jade blanc, à angles arrondis et à ressauts, formant lobes aux quatre coins; des ornements y sont gravés en bas-relief, du même style que celui des coupes ci-dessus décrites. — Diagonale, 0,08; hauteur, 0,05.

334. — BOITE en jade blanc, dont le couvercle a la forme d'un animal fantastique, aux yeux en jade vert incrusté. Cet animal a un museau de lapin, deux petites oreilles, et au milieu de la tête une corne de licorne. Le corps de la boîte est décoré de boutons rangés symétriquement, par alternance, dans le sens horizontal. — Longueur, 0,13; largeur, 0,55; hauteur, 0,095.

335. — BOITE faisant pendant à la précédente et absolument semblable.

336. — GRAND VASE de jade blanc, en forme de balustre aplati, à deux anses avec anneaux mobiles pris dans la masse, et couvercle de même matière. La surface aplatie du vase est ornée de paysages en bas-relief, traversés par des oiseaux fantastiques. — Hauteur, 0,255; largeur de la panse, 0,142.

337. — PETITE SAUTERELLE en jade blanc laiteux, finement ciselée. Travail chinois. — Longueur, 0,038.

338. — Plateau en jade gris, en forme de feuille entourée de fleurs prises dans la masse et découpées à jour. — Longueur, 0,12; largeur, 0,106.

STÉATITE OU PIERRE DE LARD

339. — PERSONNAGE assis sur ses talons, tenant un livre d'une main, et de l'autre se curant l'oreille. Pierre de lard rose, sur socle rougeâtre, à ornements fouillés dans la masse. — Hauteur, 0,09; longueur de la base, 0,085; largeur, 0,067.

340. — PERSONNAGE assis sur ses talons, les mains dans son manteau. Son vêtement était, sur le devant, incrusté de perles, ou plutôt de demi-perles, qui, à l'exception d'une seule, ont disparu. Pierre de lard couleur acajou, sur socle en pierre de lard rougeâtre. — Hauteur, 0,095; longueur du socle, 0,085; largeur, 0,07.

L'art chinois est de sa nature un art d'imitation matérielle; mais il est aussi quelquefois un art d'imitation expressive. Quand nous avons appelé leurs statuettes et leurs figurines des *magots*, en attachant à ce mot le sens de grotesque, nous ne les avions pas toutes regardées. Il est certain que les artistes de la Chine, ordinairement animés d'un esprit ironique, sont parfois sérieux et qu'ils savent, au moins par exception, imprimer à leurs figures un air de dignité. C'est justement ce qu'on peut observer dans la physionomie du petit personnage que nous avons sous les yeux. On le dirait plongé dans une méditation profonde. Il ressemble, en petit, à une statue de Bouddha. Le soulier qu'il a déchaussé, et qui est devant lui sur le sol, indique la vie contemplative du sage qui ne veut pas changer de place et qui est absorbé dans le quiétisme. C'est le contraire de l'expression accentuée dans la petite figure qui précède, celle du personnage qui a interrompu sa lecture pour se curer l'oreille, et dont le visage épanoui, l'œil à demi clos et la bouche contractée expriment si bien le piquant et menu plaisir que procure, par son chatouillement, le cure-oreille.

341. — FIGURE assise sur ses talons, tenant un flacon de ses deux mains. Pierre de lard rosée, sur socle verdâtre, à ornements découpés et très fouillés. — Hauteur, 0,09; longueur du socle, 0,09; largeur, 0,065.

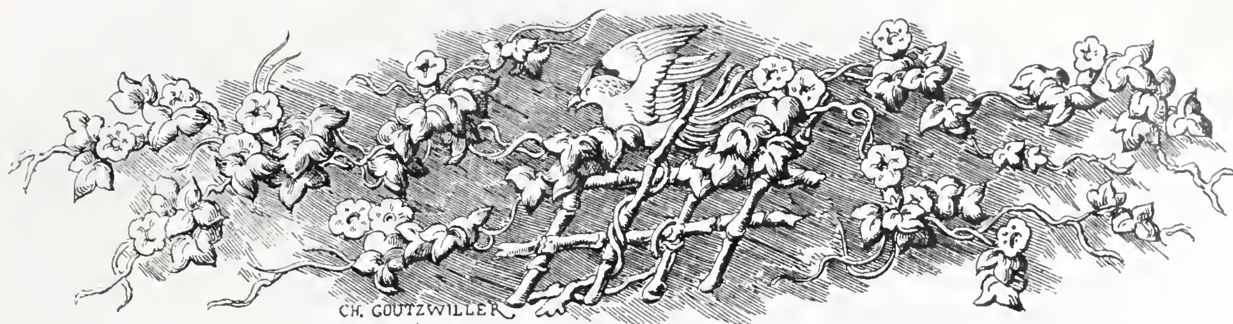
342. — FIGURINE à demi couchée d'un homme un peu obèse s'appuyant sur un vase. Il vient de fumer sa pipe en argent, qu'il a déposée devant lui, sur le sol. Pierre de lard blonde, sur socle en pierre de lard noire et gravée. Le tout repose sur un support en bois de fer, découpé à jour et niellé d'argent. — Hauteur de la pierre, 0,075; longueur de la base en pierre de lard, 0,095; largeur, 0,06.

343. — PERSONNAGE assis sur un de ses talons et les mains sur le genou de l'autre jambe. Pierre de lard, couleur acajou. La figure a un caractère méditatif et sérieux. Les vêtements sont très finement gravés et rehaussés de dorures. — Hauteur, 0,09; longueur de la base. 0,077; largeur, 0,07.

344. — PERSONNAGE obèse et souriant, à longue barbe. Il est accroupi, tenant d'une main une coupe profonde; son autre main est posée sur son genou. Il s'appuie sur un vase renversé et craquelé. Sur la droite, un enfant cherche à monter sur les jambes de ce personnage. — Hauteur, 0,08; longueur de la base, 0,105; largeur, 0,06.

345. — PI-TONG de forme se rapprochant du cylindre, en pierre de lard grise et verte. Il est formé de feuilles de vigne et de grappes de raisin entièrement repercées à jour. — Hauteur, 0,174; largeur, 0,11.





BOIS SCULPTÉS OU INCRUSTÉS

Les bois employés par les artistes de l'extrême Orient sont le bambou, le bois de fer, le bois de santal, le bois de rose, le bois dur. De tous ces bois, le bambou est celui dont les Chinois et les Japonais se servent de préférence pour leurs travaux d'industrie et d'art. Le bambou, en Orient, comme l'olivier en Grèce, passe pour être immortel; aussi figure-t-il parmi les emblèmes de la longévité, avec le pêcher et le pin. Les sculpteurs ont le choix ou de tailler les racines souterraines de cet arbre ou de mettre en œuvre sa tige lisse et polie, qui prend des proportions colossales et s'élève à plus de vingt mètres. Le bois de santal, recherché pour sa qualité odorante, est aussi une des matières jugées propres à la sculpture, particulièrement en Chine. Le bois de fer, malgré sa compacité, est susceptible d'être attaqué par le ciseau; mais il sert le plus souvent de fond aux incrustations de matières précieuses. Il en est de même du bois de rose, qui par sa teinte rouge foncé, brunissant encore avec le temps, est un champ tout préparé à recevoir et à faire briller la nacre, l'ivoire, le lapis, l'or. Quant au bois dur, qui est le jécurinège des Indes, il résiste à la hache et, à plus forte raison, au ciseau et au burin; aussi est-il employé comme une substance des plus durables et bonne à être rehaussée d'incrustations. La collection Thiers contient treize ouvrages de bois sculpté ou incrusté, et de ces ouvrages il en est sept qui sont d'une beauté supérieure, d'un fini admirable et d'un grand prix.

346. — BOUTON japonais en noix de coco, finement travaillé partout. Les ornements dont il est chargé sont disposés en zones horizontales. Il est enrichi d'une plaque ronde en nacre de perles, a servi de *netzké*, car il est perforé, et il y reste encore une partie du cordon qui l'attachait à la boîte à médecine. — Diamètre, 0,037; épaisseur, 0,025.

347. — PETITE FIGURINE en bambou sculpté, représentant un personnage assis, les jambes croisées et bâillant. — Hauteur, 0,056.

Ce personnage est le dieu du contentement, *Pou-tai*. Obèse et joufflu, il a une main sur son genou, il étend son bras gauche et il bâille avec un tel air de satisfaction que l'envie de l'imiter se communique au spectateur. Sous cette pièce se trouve l'inscription *Sing-in*, qui est sans doute le nom de l'auteur ou le nom du personnage représenté. Après avoir figuré dans le cabinet Denon, elle se trouva dans la vente d'Aigremont, où M. Thiers l'acheta en 1861.

348. — UN HOMME richement vêtu, tenant de la main gauche un fruit consacré; figurine en bois sculpté, peint et doré par places. — Hauteur, 0,051.

349. — UNE FEMME debout, coiffée d'un large chapeau; figurine en bois sculpté, peint et doré. — Hauteur, 0,051.

350. — UN PERSONNAGE vêtu d'un costume tout brodé d'or, à tête de porc; figurine en bois sculpté et peint. — Hauteur, 0,052.

Les trois morceaux qui précèdent ont été des *netzkés* : ils sont percés de trous et ressemblent, en petit, aux figures coloriées et costumées que l'on fait en Espagne.

351. — UN CRABE en bois de fer sculpté; sur socle découpé à jour. — Longueur, 0,213; largeur, 0,123.

Il serait impossible que l'imitation allât plus loin. La dureté du bois de fer s'est prêtée sans doute à rendre le derme osseux du crustacé, ses pattes articulées et leur surface tour à tour lisse et rugueuse; mais il fallait exprimer les parties molles que laisse voir le défaut de la cuirasse. Il y avait tout un travail de modelé qui exigeait un sentiment exquis des

saillants et des rentrants de la forme de ses insensibles dépressions, de ses imperceptibles renflements; l'artiste s'en est tiré à merveille, et c'est au point qu'on pourrait le soupçonner d'avoir obtenu par le moulage une fidélité aussi étonnante. Mais nous citerons ce que raconte un des rares *japonisants* de notre littérature, Edmond de Goncourt, au sujet d'un crabe en bronze de sa collection : « Les Japonais moulent-ils les objets de la nature qu'ils représentent? Un Japonais devant lequel on hasardait cette question s'écria : « Mais nous n'avons pas de plâtre au Japon. » Puis, lorsqu'on lui eut fait observer qu'à la rigueur on pouvait mouler avec une autre matière, il reprit, avec un certain emportement, que dans son pays un artiste qui serait convaincu de cette supercherie serait déshonoré, ne pourrait plus vendre ce qu'il ferait dorénavant. Et voici un témoignage en faveur de notre Japonais : je faisais voir à Georges Pouchet ce crabe moderne, ce crabe qui, de tous les bronzes de ma collection, prête le plus au soupçon du moulage, et Pouchet, qui le croyait d'abord moulé, fut frappé, à la naissance intérieure des pattes du crustacé, de l'absence des appareils de la génération, très divisés et très essaimés chez ces animaux. Il en conclut que le crabe n'était pas moulé. Les Japonais ne moulent pas, mais ils copient comme s'ils moulaient. »

352. — PI-TONG en bambou, de forme contournée et simulant un rocher autour duquel est sculpté un paysage traversé par un cours d'eau; sur cette eau flotte une jonque montée par six personnages. Travail chinois.

Le mot *pi-tong* signifie étui à pinceaux. Ces étuis ont la forme d'un cylindre ouvert. Celui-ci a l'air d'un cylindre qui a été tordu. Le feuillage des arbustes est rendu un peu lourdement, n'étant pas suffisamment fouillé; mais les figures sont assez bien exprimées et curieusement.

353. — HAUT RELIEF en bois sculpté, couleur bois de poirier. Il représente une marche de trois cavaliers dans un paysage accidenté et planté d'arbres, et il forme un tableau de sculpture des plus singuliers, encadré dans une bordure de bois noir. Travail chinois.

L'idée de creuser un paysage en sculpture avec des intentions de pro-

fondeur et en substituant à une perspective impossible la superposition des plans qui se présentent au regard, lorsqu'on place très haut son point de vue, est une idée tout à fait chinoise, et, même sans considérer le travail et le costume des cavaliers, on pourrait deviner que ce haut relief vient plutôt de Pékin que de Yokohama. Les Japonais ont trop d'esprit et sont trop artistes pour tenter un effet de peinture avec un ciseau et du bois.

354. — FIGURINE, en bois sculpté, d'une jeune fille coiffée d'une fanchon et dont la face est en ivoire. Elle est debout, ôtant sa chemise longue. Elle lève un de ses bras qui est engagé dans une manche; l'autre bras est à moitié sorti et l'on voit l'épaule et une partie de la poitrine. Le visage est riant. Sur le dos de la jeune fille sont suspendues à sa ceinture une petite coupe en ivoire et une sorte de giberne. Au sommet de sa fanchon est incrustée une perle de corail. — Hauteur, 0,06.

355. — BOITE RECTANGULAIRE, à angles arrondis, en bois de rose naturel. Elle est décorée sur le recouvrement de glycines en or et de fleurs en nacre très saillantes. La doublure du recouvrement est laquée, et l'on y voit une carpe à fleur d'eau, en or, de relief; la partie supérieure du ciel est sablée d'or, mais le bas est légèrement aventuriné, et la poudre d'or vient expirer à l'horizon de l'étang. — Hauteur, 0,14; longueur, 0,43; largeur, 0,37.

356. — BOITE RECTANGULAIRE, à angles arrondis, tout à fait semblable à la précédente, sauf qu'elle est beaucoup moins grande. — Hauteur, 0,081; longueur, 0,25; largeur, 0,22.

Les deux boîtes que nous venons de décrire ressemblent de loin à des laques noirs, mais, dans l'une, le bois se trahit par une légère fente. Le décor est splendide. La carpe qui brille en or de relief à l'intérieur du recouvrement est rendue à ravir, avec ses écailles vues en perspective, ses nageoires frétillantes et son œil noir cerclé de nacre. Elle est au-dessus de l'eau, représentée au moment où elle vient de sauter. A la surface de l'étang surnagent quelques plantes aquatiques, les unes en or usé, les autres en or de mince relief. Le fond de la boîte est sablé d'une grosse poudre d'or clairsemée; on y voit dans la partie inférieure un ruisseau herbu. Ces deux morceaux sont rarissimes. Ils proviennent du cabinet de

l'empereur de la Chine, au Palais d'été, et c'est à la vente du colonel Du Pin que M. Thiers les acheta.

357. — BOITE RECTANGULAIRE très oblongue, à angles arrondis, en bois de fer, couvert d'incrustations en nacre, en corail, en pierre de lard, en ivoire, en malachite, en or, en jaspe, en lapis. La décoration consiste principalement en figures, qui sont au nombre de cent dix-sept, dont cent figures d'enfants, — quarante sur chacun des grands côtés de la boîte, dix sur chacun des petits côtés, — et dix-sept figures d'hommes et de femmes sur le dessus du recouvrement. Sur les parties latérales, les quarante figures de l'un des grands côtés sont absolument les mêmes que les quarante figures du côté opposé, et les dix figures de l'un des petits côtés sont aussi exactement répétées sur l'autre, à cela près de quelques changements dans les matières employées pour l'incrustation.

Les figures du couvercle sont du double plus grandes que celles de la boîte, elles ont environ six centimètres, et elles sont superposées comme des personnes que l'on regarderait d'un point de vue très élevé, de manière à supprimer la perspective. En bas, trois cavaliers, dont un porte-drapeau, ont mis pied à terre et conduisent leurs chevaux par la bride, un cheval noir, un cheval pie, un cheval bai clair. Pour celui-ci, les poils de la robe sont rendus par un travail au burin sur la nacre. Une balustrade en pierre de lard, ornée de lions héraldiques, sépare ces trois cavaliers d'un groupe de six musiciennes qui exécutent un morceau d'ensemble sur divers instruments, flûte, guitare, tambour, chapeau chinois. Sur un trépied, devant elles, est placé un chien de Fô, en or, de haut relief. Un peu plus haut, au pied d'un bananier, trois jeunes gens s'amusent à tirer de l'arc, et ils ont pris pour point de mire deux paons représentés sur un écran, avec leur queue de nacre brillant sur un fond de stéatite. Les trois archers ont pour spectateurs de leur joute un serviteur et un personnage à longues moustaches, vêtu comme eux de burgau. Plus haut encore s'élève une maison à deux étages, avec loges en saillie, nécessitant deux toits dont les chevrons sont en nacre mordorée. A la loge supérieure se tiennent trois figures, dont deux sont appuyées sur la balustrade. Le peu qui reste d'espace est censé être le ciel, traversé par des nuages, qui, sur le fond du bois de fer, semblent éclairés par une lumière fantastique. Travail chinois. — Hauteur, 0,12; longueur, 0,655; largeur, 0,174.

Que de patience, que de talent, que d'années peut-être n'a-t-il pas fallu à l'artiste ouvrier de cette boîte pour mener à bien un pareil ouvrage, pour dessiner une à une les cent dix-sept figures qui le décorent, chacune dans son mouvement voulu et avec la dose d'expression que comporte l'emploi des nacres de perles sur un visage humain, pour rassembler, tailler, juxtaposer, appareiller, sertir en quelque sorte tant de matières précieuses, de couleurs si différentes, d'aspects si divers, et pour en composer cette mosaïque dans laquelle sont venues se fondre toutes les richesses du règne minéral, sans compter l'ivoire, mosaïque

splendide dont les tons sont tranchants sans être criards et dont l'ensemble est éclatant, sans discord !

A la variété naturelle des substances choisies que fait ressortir et briller le fond sombre du bois, s'ajoute ici la variété des effets que produit le chatoiement de la nacre sous les diverses incidences de la lumière, et, à chaque mouvement du spectateur, les tons, qui étaient froids dans le clair, se réchauffent tout à coup dans la demi-teinte; ce qui paraissait d'argent devient de l'or, le rire qu'on soupçonnait dans l'ombre éclate à la lumière : c'est un spectacle magique. Les jeux d'enfants représentés sur les parties latérales de la boîte sont composés avec beaucoup de naturel et d'esprit. Les uns jouent à cache-cache, les autres simulent une procession solennelle ou miment des offrandes à une divinité imaginaire. Ceux-ci sont à dada l'un sur l'autre ou bien sur un cheval de bois finissant en bâton. Ceux-là surprennent leur camarade en lui mettant les deux mains sur les yeux, d'autres dansent, tambourinent, bourdonnent, tirent la ficelle d'un cerf-volant; quelques-uns feignent de dormir à plat ventre;... et tout cela grouille, miroite, éblouit, chatoie, étincelle, resplendit, s'efface un instant pour briller encore, ou se décolore un instant pour se revêtir de lumière, pour appeler le soleil!

358. — BOITE rectangulaire, à angles émoussés, en bois dur décoré d'incrustations en ivoire, en corail, en burgau, en pierre de lard. La principale décoration est exécutée sur le recouvrement. Le bois fait le fond d'une marine. Au premier plan s'élèvent deux îles plantées d'arbres, qui sont des cocotiers et des saules pleureurs. Dans l'une des deux îles, à gauche, un musicien joue d'un instrument à cordes qu'il tient sur ses genoux, et fait danser un enfant qui marque la mesure sur un tambourin. Le spectateur de la danse s'est endormi. Ces figures n'ont de burgauté que la tête et les mains. A droite, sur des pierres à fleur d'eau, sont juchées deux grues en nacre, à tête de corail et à queue noire. Plus loin, des bateaux à voile, dont quelques-uns ont des canotiers en nacre, voguent sur un lac dont l'horizon se termine par des montagnes en pierre de lard. Une jonque est amarrée à l'île qui occupe la droite du tableau. L'intérieur de la boîte est en laque de Pékin. La boîte est munie d'une serrure en argent, ornée de figures habillées d'ivoire, à face de nacre. — Hauteur, 0,11 ; longueur, 0,39 ; largeur, 0,314.

Sans être, à beaucoup près, aussi précieuse que la boîte précédente, celle-ci a quelque chose d'intéressant et de curieux : c'est l'idée singu-

lière que l'artiste a conçue de prendre le fond brun d'un bois dur pour figurer une nappe d'eau sombre, chargée de barques dont les sillages seraient exprimés, tant bien que mal, par les veines du bois. Sur cette mer obscure, les bateliers en nacre brillent comme des fantômes illuminés au sein de la nuit. Par une attention délicate, qui se rapporte à la perspective — ignorée, dit-on, des Chinois — l'artiste a pris soin de graduer les saillies de la nacre suivant la distance. De plus, il a gravé la robe des canotiers, ainsi que le plumage des grues. Sur les côtés de la boîte, parmi des branches de vigne dont les racines sont en cornaline, reluisent des écureuils, des oiseaux en nacre et des fleurs aux corolles étoilées et irisées. Une des grues penche son long bec pour saisir un petit poisson, mais il se trouve que ce poisson est en corail. Il y a ainsi toujours une échappée de vue sur le merveilleux dans le réalisme des Orientaux.





IVOIRES

Pour les petits ouvrages, il n'est pas de matière plus propre à la sculpture que l'ivoire, d'abord parce qu'il est susceptible d'être taillé avec une extrême finesse, ensuite parce qu'il est à peu près inaltérable. Offrant plus de résistance à l'action du ciseau, l'ivoire subit un premier dégrossissage à la scie, après quoi il est travaillé avec des instruments qui ressemblent en petit à la gradine du statuaire : ce sont des râpes ovales, rondes ou plates. Ces râpes marquent les grands plans et ne font encore qu'une ébauche de la forme. L'artiste, pour faire sentir les plans particuliers de l'objet, pour pénétrer dans les délicatesses du modelé, pour finir, se sert de burins variés, dont la pointe et le tranchant ont vingt manières d'attaquer l'ivoire, de l'inciser, de le gratter, jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'à polir l'ouvrage, ce qui s'opère avec une poudre fine de grès mêlée de craie. On conçoit, en effet, que le choix d'une matière dont la surface a été si bien polie par la nature oblige de rendre à l'ivoire, après l'achèvement du travail, le poli que lui avait enlevé le grattage par la râpe et par le burin. Ce ne serait pas la peine d'employer une sub-

stance qui appelle la lumière et la réfléchit avec douceur, si l'on devait, en la dépolissant, lui ôter justement ce qui en fait le charme.

Les Japonais travaillent l'ivoire avec beaucoup de finesse et d'esprit, et ils ont de fréquentes occasions d'y exercer leur talent, car c'est presque toujours en ivoire que se font les boutons, les breloques par lesquels la boîte à médecine est suspendue à la ceinture et y est retenue. Ces breloques s'appellent en japonais *né-tsou-ké,* que l'on prononce, par élision, *netzké.* Elles ne sont pas seulement l'ouvrage d'un artiste de profession, souvent elles sont imaginées et burinées par des ivoiriers amateurs, qui, dans un jour de bonne humeur et de loisir, s'amusent à gratter eux-mêmes leur ivoire avec un esprit naturel, et sont fiers de fouiller de leurs mains le bijou qui devra briller à leur ceinture. Les Japonais se servent de l'ivoire des Indes, qui a le défaut de jaunir en vieillissant jusqu'au ton du beurre rance et même de contracter la couleur brune et sourde d'une pipe longtemps fumée. Cet ivoire ne vaut pas celui de Guinée, dont la teinte blonde s'éclaircit avec le temps. La collection Thiers contient vingt-trois ivoires japonais et chinois, dont la plupart sont des *netzké.* On reconnaît ceux-ci aux deux trous qu'on y a percés, et par lesquels passe le cordon qui retient la boîte à médecine à la ceinture.

359. — PETITE FIGURE en ivoire très jauni d'un portefaix à tête énorme, portant sur ses épaules une hotte. Les cheveux sont teintés en noir. La hotte est gravée de rayures prismatiques. — Hauteur, 0,033.

360. — FIGURINE en ivoire d'une jeune femme debout qui tient un éventail et un petit chien en laisse. Ses cheveux, tombant jusqu'au bas des reins, sont noirs; sa robe, teintée par places, est ornée de broderies clairsemées. Sa tête est stéréotypée d'après le poncif connu de l'art japonais. — Hauteur, 0,046; largeur, 0,03.

361. — GROUPE COMIQUE, en ivoire bruni par le temps et devenu de couleur de chêne. Une jeune femme à cheveux noirs est assise, à côté d'elle est placé un masque scénique à nez colossal, dont les yeux et les moustaches sont peinturés. Un enfant veut saisir le nez du monstre. La femme se couvre la bouche avec un pan de son manteau, qui est finement brodé, ainsi que le vêtement de l'enfant. — Hauteur, 0,035; largeur, 0,035.

362. — FIGURINE en ivoire jauni d'un jeune garçon accroupi et en cheveux rouges qui lui couvrent les reins. Il mange des fruits qui paraissent être des prunes. Cet ivoire est percé de deux trous. — Hauteur, 0,035.

363. — PETIT GROUPE en ivoire vieilli et ranci. Une jeune femme qui tient une sonnette entre ses dents est occupée à lire un rouleau, tandis qu'un personnage à figure démoniaque et tenant une hache s'est glissé sous ses jupons, et, relevant la tête, regarde la liseuse d'un œil satanique. — Hauteur, 0,052; largeur, 0,046.

Cet ivoire est très remarquable, et les plus habiles sculpteurs flamands ou français ne l'eussent pas mieux taillé ni plus finement. La tête de la jeune femme, comme il arrive toujours dans l'art japonais, est une tête sans caractère, je veux dire qui n'est en aucune façon particularisée, mais, en revanche, la figure de l'homme à la hache est expressive et diabolique sans caricature. Elle semble avoir été ciselée d'après un modèle européen. Il est probable que ce groupe fait allusion à quelque passage d'un roman japonais ayant de l'analogie avec celui de l'Espiègle (*Eulenspiegel*), qui, au moyen âge, défraya la curiosité des liseurs de contes en Allemagne et dans les Pays-Bas. Les cheveux de l'homme et ceux de la femme et leurs yeux sont teintés en noir. C'est le fer de la hache et le coude de l'homme accroupi qui servent de base au petit groupe.

364. — NETZKÉ JAPONAIS. Groupe de coquillages en ivoire clair. Il y en a de plusieurs espèces, et dans le nombre on remarque trois coquilles bivalves, entr'ouvertes comme des huîtres. Des caractères d'une extrême petitesse sont gravés sur quelques-uns de ces coquillages avec une netteté et une finesse inouïes. — Hauteur, 0,022; longueur, 0,04; largeur, 0,04.

Les caractères gravés sur quelques pièces de ce groupe ont été lus pour nous par l'interprète de l'ambassade japonaise, le savant et obligeant M. Souzouki. Ce sont les noms des plages sur lesquelles les coquillages ont été recueillis : *Kanasasso*, *Hotiraghama*, *Eudecunca*. L'art a pris plaisir à particulariser ces coquilles : il y en a de lisses, de rayées, de mamelonnées, de spirales. Il y en a une dont la valve a été striée par des hachures imitatives, tremblées et grenues. L'artiste a voulu sans doute graver ici le souvenir d'une promenade sur des plages heureuses.

365. — NETZKÉ. Figurine en ivoire d'un petit enfant assis par terre, dont les cheveux ont été rasés, sauf deux touffes qu'on a réservées sur les tempes. A son cou sont passés deux cordons, auxquels est attaché un objet qu'il s'amuse à traîner et qui ressemble à un marteau de porte, à un heurtoir. — Hauteur, 0,03.

366. — NETZKÉ. Un singe à demi couché. Le museau de la bête est seul en ivoire clair. Le pelage est rendu par un travail de graveur, inégalement serré, qui s'éclaircit aux genoux et aux pattes. La base, en ivoire pur, est rectangulaire, à angles arrondis. — Hauteur, 0,026; longueur, 0,04; largeur, 0,025.

367. — NETZKÉ. Figurine en ivoire d'une jeune femme debout, qui se retourne en retroussant sa robe. Elle tient de la main un fruit consacré, une courge. Le caractère de la tête a quelque chose de chinois, mais l'ivoire, étant percé de deux trous, a dû servir à porter une boîte à médecine. On peut donc la regarder comme un *netzké*. — Hauteur, 0,07.

368. — NETZKÉ. Un petit enfant à très grosse tête, en ivoire jaune. Son crâne est rasé, sauf deux petites houppes réservées sur les tempes. Il est à califourchon sur un cheval de carton qu'il tient par la bride, et dont on ne voit que la tête. — Hauteur, 0,034.

369. — NETZKÉ. Un jeune garçon en ivoire foncé ou teinté. Il est accroupi, tenant un chien tacheté, dont le museau et le ventre sont en ivoire clair. — Hauteur, 0,04.

370. — UNE JEUNE FEMME tenant un rouleau déployé, qu'elle est occupée à lire. Elle est assise sur un éléphant couché. L'auteur de cet ouvrage l'a signé de son nom : *Tomo-Chika*, tel que l'a lu l'interprète. Le derme surabondant et plissé de l'animal est rendu où il faut, sur les pattes, sur l'encolure. Sa trompe est repliée sous sa tête. C'est aussi un *netzké*, car il est percé de deux trous. — Longueur, 0,073; hauteur, 0,03.

371. — NETZKÉ. Figurine en ivoire d'un petit personnage laid, grimaçant et à tête démesurée, auquel son bonnet à deux cornes donne l'air d'un être diabolique. Il est couché presque à plat ventre sur une plage, car il semble guetter un petit poisson, et le terrain est couvert de galets. A côté de lui on remarque, d'un côté, un panier, de l'autre, un crapaud. La peau verruqueuse du batracien est bien exprimée. Au revers est modelé un poisson dans une cavité. Cet ivoire est percé de deux trous. — Hauteur, 0,019; longueur, 0,045; largeur, 0,035.

372. — STATUETTE en ivoire d'un guerrier japonais représenté en caricature. Il a la tête rase et très grosse, mais disproportionnée à dessein. L'expression de son visage est celle d'un sourire niais. Il tient de la main gauche la poignée de son sabre. L'ivoire est teinté de vert dans les plis du vêtement. — Hauteur, 0,068.

373. — NETZKÉ EN FORME DE BOUTON, de forme lenticulaire, constituant une boîte avec son couvercle, sur lequel est gravée la figure du dieu de la richesse. Il est trapu, joufflu et pansu. Il tient un écran surmonté d'un arc de métal que terminent deux boules en turquoise pâle. Au revers du bouton sont gravés des caractères japonais et des attributs ponctués de métal. — Diamètre, 0,045; épaisseur, 0,018.

374. — NETZKÉ EN FORME DE BOUTON, de forme lenticulaire, avec dépression centrale des deux côtés et un petit bouton au centre. Sur une face, on voit une jeune femme gravée en relief dans un creux; elle a les cheveux noirs et lève un petit bâton. Au revers sont gravées des branches de pins et de fougères. — Diamètre, 0,059; épaisseur, 0,017.

M. Souzouki nous a expliqué ce que signifiait cette petite figure. Au septième jour de l'an, les cuisinières ont l'habitude de frapper en cadence sur leur table de cuisine, et cette pratique, fort ancienne, est considérée comme devant porter bonheur. La superstition est décidément de tous les temps et de tous les pays. Je remarque que les personnages gravés sur les boutons japonais le sont en relief, mais dans un creux, comme la plupart des hiéroglyphes égyptiens, c'est-à-dire qu'ils ne font pas saillie sur le nu de l'objet.

375. — BOUTON en ivoire clair, de forme lenticulaire, déprimé au centre et traversé par un tenon perforé. Sur la face principale, une jeune femme à cheveux noirs est à demi couchée; elle porte sur sa poitrine une broche en burgau avec trois pendants composés de boules infinitésimes en corail, en turquoise claire et en or. Un reptile chimérique, une sorte de dragon à la peau étoilée, semble s'avancer vers elle comme pour l'envelopper de ses mouvements. A l'envers du bouton sont figurés des nuages, au milieu desquels on lit une inscription en japonais. — Diamètre, 0,053.

376. — BOUTON en ivoire, de forme lenticulaire, déprimé au centre et traversé par un tenon perforé. Sur une des faces, deux personnages sont gravés en relief dans le creux. Ils sont l'un et l'autre accroupis, et ils regardent dans une caisse contenant des objets qu'il est difficile de spécifier. Le revers du bouton est guilloché; il est partagé en cinq compartiments par des lignes courbes et rayonnantes. Ces compartiments sont ornés de niellures, étoiles, caissons, losanges rayés. — Diamètre, 0,05; épaisseur, 0,015.

377. — TRÈS PETITE BOITE en ivoire, rectangulaire et plate, propre à contenir un de ces instruments de musique que les enfants font vibrer entre les dents, comme une pratique de polichinelle. Cet ivoire est décoré de chrysanthèmes rouges et noirs, faits avec des laques de

couleur et des linéaments verts, rouges, noirs, olive, jaune d'or, s'échappant d'un cornet. — Hauteur, 0,01 ; longueur, 0,07 ; largeur, 0,035.

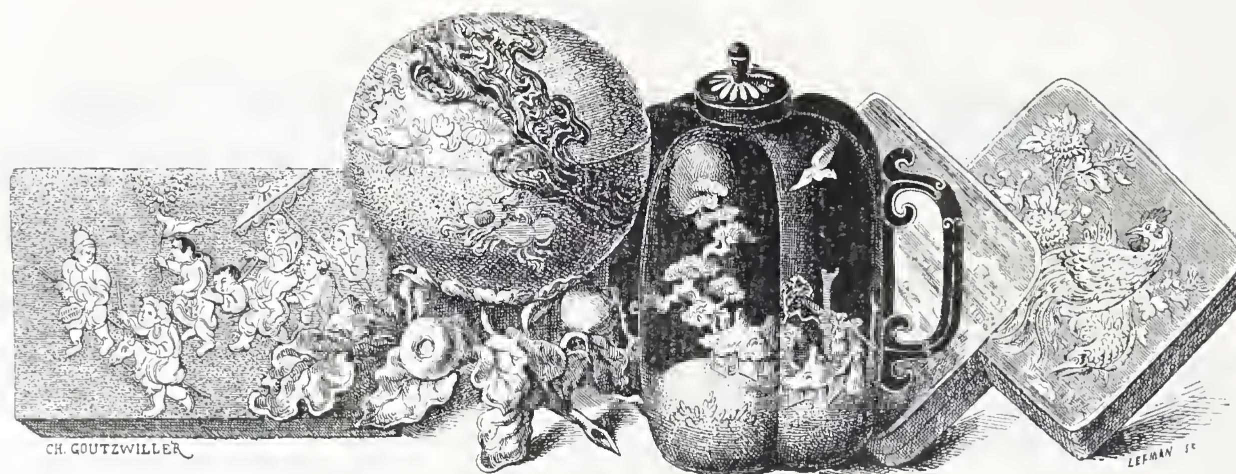
378. — STATUETTE en ivoire bruni, représentant un guerrier japonais debout. Il a d'énormes oreilles, un casque bas, une longue barbe, une figure accentuée et, cette fois, individuelle. Son costume est chamarré d'ornements, tels que dragons à trois griffes, nuages, rinceaux. Il tient de la main droite une hallebarde dont la lame sort de la gueule d'une bête fantastique. Cette statuette, artistement travaillée, trahit une intention de caricature. — Hauteur totale, 0,115 ; hauteur de la tête, 0,025.

379. — PLATEAU en ivoire, ayant la forme d'une feuille découpée. Il est décoré de feuillages attenants à la tige de laquelle s'échappe la feuille formant le plateau. Deux chauves-souris aux ailes éployées sont posées sur les bords de la feuille, l'une d'un ton bronzé, l'autre d'un ton gris et rose. — Longueur, 0,185.

380. — PLATEAU en ivoire, ayant aussi la forme d'une feuille découpée. Il est décoré par les tiges, les vrilles et les feuilles d'une vigne. Sur le plateau et au bord rampent des scarabées. — Longueur, 0,185.

381. — MARQUE HONORIFIQUE ayant trait à la chasse, en ivoire sculpté, peint et rehaussé d'or. — Longueur, 0,27.





LAQUES

Les plus beaux laques viennent du Japon; ils sont très supérieurs à ceux que l'on fait en Chine, qui sont notamment le laque à fond d'or, le laque noir et le laque rouge, couleur de cire à cacheter, dit *laque de Pékin,* sur lequel on cisèle parfois des feuillages en relief. Eu égard à la perfection des laques fabriqués et décorés au Japon, cette jolie branche de l'art décoratif peut être considérée comme japonaise.

Le laque est un suc résineux exsudé par l'arbre dit *Rhus vernicifera*, de la famille des Térébinthacées, qui atteint en six ou sept ans une hauteur de sept à huit mètres. Depuis le mois de juillet jusqu'au 15 septembre, dit M. Maëda-Mosana, qui fut le commissaire général du Japon à l'Exposition universelle de 1878, on procède à l'extraction du vernis de qualité supérieure en pratiquant sur l'arbre des incisions horizontales convenablement espacées. Une ordonnance de Mummu-Tennô, quarante-neuvième empereur du Japon, et un édit de Uda, cinquante-neuvième empereur, obligent les paysans à cultiver le *Rhus vernicifera*. Recueillie dans des spatules en fer, la sève, au sortir de l'arbre, est assez semblable à de la crème; elle en a d'abord la blancheur, puis elle se colore en brun au contact de l'air et finit par devenir presque noire. De cette sève se dégage un venin subtil, et l'extraction en est tellement dan-

gereuse que les hommes qui en sont chargés doivent s'enduire le visage et les mains de matières grasses pour empêcher le poison de pénétrer à travers les pores de la peau. Le vernis le plus estimé provient d'une contrée appelée Yoshino, ou *la plaine heureuse,* située dans la province de Yamato.

Gersaint, dans son catalogue *Angran de Fontpertuis,* imprimé en 1747, savait déjà quelques-unes de ces particularités par les ouvrages des missionnaires, notamment par celui de Du Halde, et il s'exprime ainsi au sujet des laques : « Le Père Du Halde donne une juste préférence aux ouvrages de vernis du Japon sur ceux de la Chine. Il prétend cependant que c'est le même vernis que l'on emploie dans ces différents pays, mais que les Chinois le travaillent autrement et avec trop de précipitation; qu'ils n'y cherchent que le coup d'œil, sans trop s'embarrasser de la qualité. Il faut, selon lui, plus d'une année de soins pour conduire une pièce au degré de perfection qui lui serait nécessaire; mais les Chinois n'ont à cet égard aucune prévoyance : ils ne tiennent rien de fait, et ne travaillent jamais qu'on ne leur commande les ouvrages.

« Ce que cet auteur rapporte au sujet de cette gomme renommée dont ils se servent est fort curieux. C'est elle qui donne à leurs vernis ce beau poli et cette *dureté* à laquelle nous ne pouvons pas atteindre; il faut cependant que cette gomme soit préparée avec de l'attention et de la patience, puisque nous ne trouvons pas cette grande *dureté* dans les ouvrages chinois, dont le vernis est beaucoup plus mou et s'éraille bien plus facilement que celui du Japon.

« Les précautions qu'il faut apporter pour recueillir cette liqueur précieuse donnent en partie une idée de sa force. Elle s'appelle *tsi* à la Chine, sa couleur est roussâtre. On la tire de la province *Kiang-si,* d'où vient la meilleure, par le moyen des incisions que l'on fait de sept pouces en sept pouces à de certains arbres situés dans cette province, sans cependant les entamer jusqu'au vif. Cette opération ne se fait que pendant l'été, et elle deviendrait inutile dans les autres saisons. La nuit seule est propre à l'écoulement de cette gomme. L'incision se fait la veille,

sur le soir, et le lendemain matin on va recueillir ce qui s'en est écoulé dans des coquilles que l'on avait enfoncées dans chacune de ces incisions, qui n'occupent que l'épaisseur de l'écorce de cet arbre et qui sont suffisantes tant pour cet écoulement que pour placer la coquille qui le reçoit.

« Cette gomme a tant de malignité, et les vapeurs qu'elle exhale sont si subtiles, que les ouvriers qui sont employés à la recueillir doivent prendre des précautions pour s'en garantir; autrement il leur en coûterait cher. Il faudrait alors les traiter méthodiquement pour les guérir d'une enflure qui leur survient ordinairement, et dont les suites sont fort dangereuses. Ils sont donc obligés, avant d'entreprendre ce travail et après l'avoir quitté, de se frotter avec une huile particulière, et de se laver dans certaines eaux apprêtées, pour se garantir de ce danger. Ils doivent même, dans le temps qu'ils travaillent à cette récolte, s'envelopper la tête et ne laisser que deux ouvertures nécessaires à la vue. Ils se garnissent outre cela de bottines, de gants et de tabliers de peaux de daim apprêtées. On doit juger, par toutes ces précautions, de la violence de cette liqueur. On est très satisfait de sa récolte quand, en une nuit, mille arbres peuvent produire vingt livres de cette gomme. »

Le vernis extrait du *Rhus vernicifera*, et que l'on remue au soleil dans une grande cuvette en bois pour le débarrasser par l'évaporation de son excédent d'eau, est employé, dit M. Maëda, tantôt seul, à l'état naturel, tantôt délayé avec de l'huile ou mêlé à certaines substances, telles que le vermillon, le sulfate de fer, le *benigara* (composé d'oxyde rouge de fer) et quelques poudres qui ont pour effet de le durcir ou de le colorer.

Les Japonais nomment *kurome urushi* le vernis pur, après qu'il a subi les premières manipulations; *seshime urushi* le même vernis, mais soigneusement tamisé; ils lui donnent le nom de *kuro urushi* quand il est mélangé avec du sulfate de fer et une certaine eau trouble que l'on obtient en aiguisant les couteaux à couper le tabac sur une pierre à aiguiser. Enfin ils appellent *shu urushi* le kurome mélangé avec du vermillon pur, et ce mélange est spécialement employé pour les premières qualités du

laque; pour les qualités inférieures on emploie le *benigara* au lieu de vermillon.

Les laques faits avec ces sortes de vernis passent par de nombreuses manipulations. M. Maëda en a décrit une douzaine qui se rapportent à toutes les espèces de laques, depuis la plus rare jusqu'à la plus commune. Nous ne parlerons ici que de la première.

Le laqueur prépare d'abord délicatement le bois qu'il veut revêtir. La légèreté étant toujours, dans les pièces laquées, une condition de la beauté et une marque de la perfection du travail, il fait ses planchettes d'une minceur extrême; il les réduit à l'épaisseur d'une carte de visite; il en dissimule les nœuds, il en bouche les interstices au moyen d'une pâte composée de farine de froment, de sciure et de vernis brut. Il applique ensuite sur le bois ainsi préparé un enduit composé d'argile calcinée et de vernis brut étendu d'eau. Cette couche passée, il enveloppe quelquefois l'objet dans un morceau de toile de *bœhmeria,* qu'il fait adhérer à l'aide de la pâte de froment mêlée de sciure; puis il étend la première couche de vernis que suit un polissage avec la pierre à aiguiser. D'autres couches sont successivement ajoutées et polies à leur tour sous une pierre de plus en plus fine.

Pour obtenir un séchage convenable, on enferme l'objet laqué dans une armoire appelée *furo,* lavée d'avance à grande eau, et où le laque durcit et sèche dans une moite obscurité. Il n'est reconnu sec que lorsque l'humidité de l'haleine laisse une légère buée à la surface du vernis. Le séchage exige plusieurs jours, parfois plusieurs semaines. On dit même qu'autrefois il était plus lent et durait des mois. On pose ainsi jusqu'à dix-huit couches de vernis sur certains objets de choix, et autant de fois ils rentrent dans le séchoir et en sortent pour être polis avec la pierre à aiguiser, du charbon de bois *tsubaki* ou *camellia japonica* et de la corne de cerf pulvérisée.

Le genre de laque qui demande le plus de soin et les manipulations les plus délicates, les plus minutieuses, se nomme *tsugaru nuri.* Il doit être brillant, sans le moindre défaut, uni comme la glace la plus pure.

Pour obtenir les marbrures, on procède de la manière que voici : le vernis mêlé aux matières colorantes, vermillon, indigo, orpiment, auxquelles on ajoute un blanc d'œuf, destiné à donner plus de consistance au mélange, et frappé avec une spatule très mince, s'attache en partie à cette spatule, et produit des dépressions qui sont la base des marbrures. Après des couches alternées de vernis diversement mêlés, quelques-unes appliquées à la brosse, vient le polissage, opéré avec trois sortes de pierres à aiguiser de plus en plus fines, et l'exposition au soleil pendant deux ou trois jours, ce qui rend la couleur plus vive et plus brillante. Ces laques à marbrures ne sont absolument achevés que lorsqu'ils ont reçu de quinze à dix-huit couches, dont chacune est l'occasion d'un polissage, tantôt avec la pierre appelée *nagura-to,* tantôt avec le charbon de bois ci-dessus mentionné, *tsubaki,* puis avec un tampon renfermant un mélange d'huile et de pierre à aiguiser pulvérisée, de la ouate imprégnée de vernis brut, de la corne de cerf, et, finalement, avec du papier soyeux qui donne un brillant parfait.

Pour ce qui est des laques ornés de dessins, l'opération varie selon que ces dessins sont unis ou en relief. Le dessin uni est le résultat de toute une série d'opérations délicates. On trace au recto d'une feuille de papier le dessin que l'on veut reproduire sur le laque; on suit au verso de la feuille les traits du dessin avec un pinceau chargé d'un mélange de vermillon et de vernis chauffé sur un feu doux. Le côté de la feuille ainsi enduit de ce mélange est appliqué sur le laque et le revers du papier (c'est-à-dire le recto de la feuille), frotté avec une spatule en bambou; puis, avec un petit sac en soie, rempli de poudre impalpable de pierre à aiguiser, on frappe légèrement, pour la faire ressortir, la partie du laque sur laquelle s'est décalqué le dessin, que l'on recouvre de poudre d'or, tantôt soufflée ou semée à l'aide d'un petit tube de bambou, tantôt étendue au moyen d'un pinceau en poils de cheval ou de cerf. L'objet se termine ensuite par les polissages accoutumés.

Les dessins en relief se produisent par un mélange de vernis et de vermillon, semé, avant le durcissement, de poudre fine de charbon.

On y ajoute autant de couches qu'il est nécessaire, pour obtenir le relief voulu, d'un vernis appelé *shita maki urushi,* qui a la propriété de ne se fendiller jamais. Les poudres d'or, d'argent, de plomb, de bronze, sont appliquées sur la couche finale pendant que le vernis est encore en liquéfaction, et ces poudres ainsi trempées dans le vernis forment alors une couche épaisse composée presque uniquement de poudre métallique. Bien qu'il ne dispose que d'un nombre limité de couleurs, le laqueur parvient à obtenir une grande variété de nuances, soit en graduant l'épaisseur des couches, soit en incrustant dans le laque des morceaux de métal précieux, d'ivoire et de nacre, purs ou colorés.

Ces procédés s'appliquent aussi bien au laque noir ou de couleur qu'à une sorte encore plus précieuse, dite laque d'or, et qui réclame un art plus délicat, un art consommé. Pour produire le laque d'or, on saupoudre de menues parcelles d'or en feuilles la couche encore fraîche du vernis. Après son durcissement et à la suite d'un polissage, la surface est de nouveau enduite d'une autre espèce de vernis, qu'on a soigneusement tamisé, et qu'on a mélangé d'une petite quantité de gommegutte. Ce vernis, étendu en couches légères, est transparent et laisse voir les parcelles d'or qu'il recouvre.

Les objets sur lesquels s'exerce l'art du laqueur peuvent être en bois, en carton, en ivoire, en écaille, en métal, en porcelaine. Les meilleurs ouvriers et les plus beaux laques se trouvent dans les trois villes de Tokio, Kioto et Osaka.

L'histoire de la fabrication du laque est passablement obscure. D'après M. Maëda, l'art du laqueur remonterait à une assez haute antiquité. Un vieux livre japonais, publié 180 ans avant l'ère chrétienne, parlerait de *meubles en laque* meublant les palais de la cour. Dans le temple de Todaiji, à Nera, province de Yamato, on conserve des boîtes en laque destinées à contenir des livres de prières et faites, dit-on, au IIIe siècle. A la fin de l'année 380 fut publié un livre intitulé *Engishiki,* dans lequel sont mentionnés incidemment les laques rouges et les laques d'or. Plus tard, vers l'an 410, un livre intitulé *Utsubo monogatari* parle des laques

d'or et des laques aventurinés, *nashiji,* sans indiquer les centres de fabrication. En 480, la lettrée Murasaki Shihiba relate l'invention d'un nouveau genre de laque incrusté de nacre. Tous ces livres sont muets quant aux procédés de fabrication.

Du VIIe au Xe siècle (910) la fabrication s'arrête. Le Japon est alors désolé par la guerre civile. A partir de 910, la fabrication reprend son essor. Les objets en laque fabriqués de 910 à 1650 portent le nom de *jidaimono* et sont fort recherchés par les amateurs. La production du laque a pris des proportions considérables à partir du XVIIe siècle, et plus particulièrement de nos jours, depuis que le commerce extérieur du Japon n'est plus exclusivement aux mains des Hollandais, et que les ports de Nagasaki et de Yokohama ont été ouverts à toutes les nations, ce qui a eu lieu en 1850.

Sans qu'on puisse préciser l'époque où l'art du laqueur atteignit à son apogée, il demeure établi que les objets laqués ont été de tout temps fort appréciés par les indigènes, et toujours considérés comme de très riches présents. Ils ornaient en général les maisons princières, et les laques de la plus belle qualité ne paraissaient jamais sur les marchés publics. Les Japonais des hautes classes se montraient fort jaloux de la possession de ces produits, et seuls les princes de Koga et d'Omi avaient le droit de donner en présent des coupes à *saki.* — Le saki est une eau-de-vie de grains qui se boit bouillante. On l'offre dans des coupes qui ont la forme d'un cône tronqué porté sur un pied assez haut. — Gersaint dit que les beaux laques étaient encore extrêmement rares, au milieu du XVIIIe siècle, en Europe, et il constate, au moment de la vente du cabinet Angran de Fontpertuis (1747), que les Hollandais, malgré leur admission à Nagasaki, ne voyaient presque jamais de beaux laques, et qu'à peine en recevaient-ils quelques-uns, comme marque d'estime, de la part des plus hauts personnages du pays. D'après Dubois de Jancigny, les chefs de la factorerie de Dezima reçurent ainsi quelques laques de seconde qualité, et quand par hasard un laque de premier choix leur était offert à vendre, il l'était à des prix inabordables.

Pour suppléer à la rareté des produits originaux considérés en Europe comme choses de haute valeur, on essaya de les imiter. Ainsi, dans l'inventaire de Molière, il est fait mention de deux pièces imitées que l'on désigne ainsi : *deux porte-carreaux de bois verni, façon de Chine.* On sait d'ailleurs que Martin l'aîné s'appliqua et parvint à imiter les laques de Chine et du Japon, avec une perfection attestée par le *Mercure* contemporain et par Voltaire lui-même dans son épître *Tu et Vous.* Il y parle de

Ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine.

Mme de Pompadour acheta pour plus de 110 000 livres de laques japonais, et la reine Marie-Antoinette en réunit une riche collection, qui se voit encore aujourd'hui au musée du Louvre. Il ne fallait rien moins que la fortune d'une favorite ou d'une reine pour atteindre à la possession enviée de ces merveilles.

Et il n'est pas étonnant qu'elles soient en si grande estime, car aucune nation n'a poussé aussi loin que les Chinois et les Japonais cet art appliqué aux choses intimes, ce culte des pénates qui font de la demeure des familles un petit temple. Non seulement c'est une sensation des plus douces que de manier les laques du Japon dont le vernis est si pur, si compact, si uni, si imperméable à l'air et à la lumière, mais il me semble qu'à ces fines sensations doivent répondre des sentiments analogues dans l'âme des indigènes. Quel tendre respect doivent imprimer les parures d'une aïeule ou d'une mère, lorsque la jeune fille en hérite dans ces boîtes inimitables! Combien de souvenirs délicats doivent éveiller l'écharpe d'une femme, ses robes brochées d'or et de soie ou brodées bleu sur bleu, son peigne en ivoire, ses épingles à cheveux, sa ceinture, ses petites pantoufles, lorsqu'on les trouve renfermés dans un de ces légers coffres où s'épanouissent des pivoines et des chrysanthèmes, où marchent des cigognes élégantes, où volent des grues de longévité!

Aucune nation, il faut en convenir, n'a poussé aussi loin que les Japonais l'art de faire admirer, de faire aimer les moindres ustensiles du ménage, les moindres objets dont se compose le menu mobilier d'une maison, l'art de rendre une bonbonnière plus séduisante, même pour un enfant, que les bonbons qu'on y a mis, et de donner à une simple boîte tant de beauté, tant de richesse, tant de prix, qu'on ne sait si l'on ne doit pas préférer le contenant aux trésors qu'il est censé contenir.

Oui, M. Thiers avait raison : aucune partie de l'univers n'est absolument déshéritée. Chaque peuple est parvenu, dans son genre, à un degré de perfection que les autres n'ont pu atteindre. Ainsi les nations, devenues tributaires les unes des autres, ont été forcées de se reconnaître tour à tour inférieures et supérieures en tel ou tel produit de l'industrie humaine. Dans ce concours universel, personne n'a disputé aux Chinois le *premier prix* de la céramique, ni aux Japonais le premier prix du laque.

La collection Thiers renferme les plus belles sortes de laques, qui sont le laque aventurine, le laque noir, le laque d'or et le laque usé, le laque burgauté. La seule espèce qui ne s'y trouve point est le laque rouge ciselé de la Chine, auquel les amateurs attachent beaucoup moins de prix qu'aux autres. Nous définirons ces divers genres de laque au fur et à mesure qu'ils se présenteront dans ce catalogue.

LAQUE AVENTURINE

La pierre qu'on nomme aventurine est une variété de quartz, d'un ton jaune brun, et parsemée de points brillants comme des paillettes d'or. Par analogie, on a donné le nom d'aventurine à un semé d'or sur un fond plus ou moins coloré, et le nom de laque aventurine à un laque qui est poudré d'or et d'un ton bai dont la nuance varie. On dit le laque *sablé d'or* lorsque l'or y est semé à gros grains, et *poussiéré d'or* quand l'or y est répandu comme un nuage de poussière. Les laques aventurines sont

ceux dont il se fait le plus. Il y en a d'ordinaires, il y en a de choix. Dans les premiers, l'aventurine présente une substance perméable à la lumière et qui laisse voir le fond métallique. Dans les laques de choix, l'or, plus pressé, fait disparaître presque entièrement le brun du fond. De toute manière, en nommant laques aventurines les laques dont je parle, on les distingue des laques noirs, rouges et autres, bien que ceux-ci puissent être partiellement aventurinés.

382. — BOUTON lenticulaire, en laque aventurine, décoré de bambous et muni d'un petit anneau. — Diamètre, 0,055.

383. — BOITE à parfums, de forme lenticulaire, en laque du Japon, pailletée d'or et décorée d'arbustes et de feuillages. Sur le couvercle est représenté un coffre qui sert à renfermer des armes. — Hauteur, 0,027 ; diamètre, 0,087.

Le coffre qui est ici représenté en or est une sorte d'armoire portative à quatre faces et portant sur quatre pieds. Cette armoire renfermait les armes; quand on allait en guerre, on l'emportait sur les épaules au moyen de bretelles, comme un chiffonnier emporte sa hotte, et c'est là ce que signifient les deux courroies que l'on voit pendre, attachées à l'entrée de la serrure. Sur la face antérieure apparaissent par moments des bandes d'un azur très pâle, comme si le panneau était couvert d'une étoffe de soie. Nous retrouvons sur d'autres objets le dessin d'un pareil coffre.

384. — BOITE formée de deux boites carrées conjuguées (rentrant l'une dans l'autre). La première de ces boites, celle que l'on voit tout entière, est décorée sur le couvercle de la vue d'une ville bâtie au bord de la mer ; la seconde, celle qui est pénétrée par la première, est ornée d'une poule et d'un coq sur fond d'or et rehaussée de couleurs. — Diagonale, 0,016; côté de chaque boîte, 0,078; hauteur, 0,050.

La ville qui est ici représentée est la capitale du Japon, bâtie sur le golfe de Yedo. Cette ville s'appelait aussi Yedo; mais elle a changé de nom, et on la nomme aujourd'hui Tokio, de même que l'ancienne Lutèce s'appelle maintenant Paris. L'interprète de l'ambassade japonaise

a parfaitement reconnu les principaux édifices de la capitale, notamment le palais du Taïkoun, qui est le lieutenant de l'empereur ecclésiastique, du Mikado. Au premier plan, sur le quai, passent des portefaix et des mariniers; sur le golfe naviguent des barques chargées de marchandises et des bateaux de plaisir. Ces figurines et les constructions de Tokio sont en or d'un très léger relief. Dans le lointain du paysage, on aperçoit le Fouzi-hama, qui est l'Etna du Japon. Ce volcan n'a pas fumé depuis quatre-vingts ans. Il se détache sur un fond noirâtre constellé d'or. Sur la boîte, dont on ne voit que les trois quarts, le coq et la poule sont fort bien dessinés. L'artiste a détaillé leur plumage, et il a coloré d'un rouge rose la crête et les caroncules.

385. — TRÈS PETITE BOITE rectangulaire, à angles arrondis, en laque aventurine; le dessus est décoré de deux insectes, un bourdon et une variété de sauterelle dont les ailes sont légèrement azurées et niellées. — Hauteur, 0,030; longueur, 0,050; largeur, 0,040.

386. — BOITE quadrangulaire à angles arrondis, à décor d'or. Sur le couvercle est représenté un hibou perché sur une clôture de jardin; le pourtour de la boîte est orné de feuillages et de fruits; sur des bâtons de bambou sont suspendues des calebasses. — Hauteur, 0,110; longueur, 0,160; largeur, 0,095.

On remarquera que dans tous les objets qui ont la forme d'un parallélogramme, les angles sont rabattus et arrondis. M. Humbert, qui a fait le voyage du Japon, et dont la relation est si intéressante, observe aussi que l'ouvrier japonais a horreur de l'angle aigu. La vérité est que lorsque la figure se dessine seulement à angles droits, il en émousse toujours les angles. Je dis que le hibou, qui semble si étonné de se trouver figé en or, est perché sur une clôture de jardin, parce qu'en effet ce qui a d'abord ici l'apparence d'un mur est une de ces nattes encadrées de bois et dont le dessin imite une construction de briques inclinées et s'adaptant l'une à l'autre par le petit côté, à peu près comme dans l'appareil dit en point de Hongrie. La crête du mur est une traverse de bambou.

387. — BOITE RONDE et plate, en laque aventurine, décorée sur le couvercle d'arbustes et de rochers en relief. — Hauteur, 0,021; diamètre, 0,081.

388. — BOITE HEXAGONE, en laque du Japon, imitant un bois qui ressemble au palissandre; elle est décorée de médaillons variés de formes et de décors, fleurs, arbustes, éventail, hérons en or de relief. Les oiseaux sont laqués d'or vif. Par places, l'or est bronzé et certains détails présentent des reflets d'acier. — Hauteur, 0,021; diamètre, 0,085.

389. — PETITE BOITE, en forme de casque japonais, en laque imitant le bronze. Le casque est muni d'une large visière et il se compose de deux bourrelets inégaux, divisés en branches et cloutés. — Hauteur, 0,060; diamètre de la visière, 0,080.

La teinte de ce laque, les clous à tête saillante dont il est garni, les filets d'argent dont il est incrusté, lui donnent un aspect métallique. Sur le devant du casque, au-dessus du front, est ciselée une tête de chimère cornue et diabolique, mais d'un style italien-français, qui fait un effet singulier dans un ouvrage de l'extrême Orient.

390. — BOITE à parfums, de forme lenticulaire, en laque du Japon, sablé d'or et décoré d'un bouquet de fleurs en or de relief. Le fond brun transparaît sous une poudre clairsemée. — Hauteur, 0,030; diamètre, 0,090.

Parmi ces boîtes que nous appelons boîtes à parfums, il doit y en avoir quelques-unes qui sont des boîtes à fard, des boîtes à or. Nulle part, en effet, les femmes ne font plus usage qu'à Nippon de pâtes tinctoriales, de blanc de céruse, de faux incarnat. Les plus jeunes, les plus fraîches Japonaises, celles qui pourraient le mieux se passer de rose, de pommade, de mouches et de poudre de riz, on les voit se promener dans les parcs de Yedo peintes à plusieurs couches. A ces habitudes de coquetterie mal entendue se joint une mode inventée sans doute par la jalousie des maris, qui imposent à leurs femmes l'obligation de se laquer les dents en noir d'ébène, pour qu'elles soient ainsi moins jolies. « Les Japonaises, dit Mme Durand-Fardel, ont cependant la permission de se teindre les lèvres en rouge vif et de se plâtrer la peau avec une épaisseur fantastique de blanc et de rose; mais cela ne

peut leur rendre le charme d'un rire aux dents blanches, et le trou noir qu'on voit s'ouvrir quand elles vous parlent leur enlève les trois quarts de leur beauté. Heureusement que les constants rapports du Japon avec l'Europe commencent à faire tomber cette coutume en désuétude. Pour ce qui est des sophistications permises, la principale consiste à se mettre sur les lèvres un certain or qui ne rougit que lorsqu'il est mouillé. Aussi voit-on les coquettes du Japon se passer à tout instant la langue sur les lèvres pour changer l'or en incarnat. »

391. — BOITE rectangulaire, en laque aventurine du Japon, décorée de branches de fleurs et d'oiseaux en or et burgau. Elle renferme un plateau décoré d'un oiseau fantastique à queue flamboyante. Des mouchetures de burgau sont disséminées le long de l'écorce d'un tronc d'arbre; l'aventurine de cet objet est variée : ici, à gros grains; là, semée avec des intermittences de vide. — Hauteur, 0,132; longueur, 0,187; largeur, 0,125.

392. — BOITE oblongue, à angles arrondis et rentrants, en laque aventurine, à trois compartiments superposés et à couvercle en recouvrement, évidé sur deux côtés et à découpures. Elle est décorée de fleurs au pourtour, et sur le couvercle est représenté un coffre à renfermer des armes, semblable à celui du n° 383. Ce coffre est rehaussé de quelques incrustations de burgau dont la teinte dominante varie du vert émeraude au vert turquoise. — Hauteur, 0,060; longueur, 0,090; largeur, 0,085.

393. — PETITE BOITE carrée et plate à recouvrement, en laque du Japon, décorée de fleurs de prunier en relief. La doublure du recouvrement est aventurinée, à nuages semés d'argent et ornée des mêmes fleurs en or mat. Des mouchetures d'or bruni y sont jetées comme au hasard. L'intérieur de la boite est aventuriné à nuages et rehaussé de fleurs, mais sans argent et sans taches d'or. — Hauteur, 0,020; mesure des côtés, 0,095.

394. — PLATEAU OBLONG, angles arrondis et rentrants, en laque aventurine, décoré de médaillons de formes diverses représentant des sujets variés et des armoiries en or de relief. Hauteur, 0,030; longueur, 0,270; largeur, 0,207.

Elle est inépuisable la fantaisie du décorateur japonais. Non seulement il varie constamment ses inventions, mais il sait aussi varier de vingt manières le même motif. Sur ce plateau il a jeté dans un coin deux tableaux fictifs de paysages, l'un couvrant à demi l'autre, puis des fragments de rouleaux sur lesquels sont peints des arbustes et des fleurs,

puis des rubans épais; ensuite deux autres tableaux également peints, dont l'un représente un sujet tout à fait semblable à la *Charité romaine*. C'est une jeune femme allaitant un vieillard, en présence d'un petit enfant qui semble étonné de cette action et jaloux du lait qu'on lui dérobe. Enfin, dans le sens diagonal du plateau, sont répétées trois fois les armoiries de famille du Mikado, celles qui sont en fleur de chrysanthème et qu'on appelle *guik-mon*. Je dis les armoiries de famille, parce que l'empereur a des armoiries officielles, dites *kiri-mon :* ce sont celles dont la forme est empruntée du *paulownia imperialis,* appelé *kiri*. Le guik-mon est tour à tour en or clair et en or sombre; ici presque plat, là bombé près de la circonférence et creux dans le centre. Voilà un plateau que l'on peut présenter vide, car il est déjà plein des choses délicates et précieuses dont il est décoré.

395. — TRÈS PETIT CABINET OBLONG, en laque du Japon, s'ouvrant et se fermant par une porte munie d'une petite serrure à boutons en argent. Il renferme six tiroirs, dont cinq n'occupent que la moitié du cabinet, laissant vide l'autre moitié, celle de droite. Le sixième tiroir est placé tout en bas, et celui-là mesure toute la largeur du cabinet. Au-dessus des cinq tiroirs, dans un compartiment qui occupe aussi toute la largeur, se trouve un plateau. La décoration consiste en paysages et oiseaux. Sur les côtés, des canetons barbotent au bord d'un bassin. Au-dessus, les petits oiseaux représentés ressemblent à des faisandeaux. Le cabinet est garni de ses poignées en argent. — Hauteur, 0,125; longueur, 0,145; largeur, 0,085.

Pour ne pas multiplier les divisions et sous-divisions de ce catalogue, nous avons rangé sous la rubrique des laques aventurines quelques ouvrages qui sont laqués sans être aventurinés, tels que boîtes et cabinets en ivoire ou en écaille, parce que ces ouvrages étaient en trop petit nombre pour faire l'objet d'une classification à part.

396. — TRÈS PETITE BOITE en écaille. Elle est carrée, à angles arrondis et décorée sur le couvercle d'une figure de femme laquée en relief et dont la face est rapportée en ivoire, tandis que ses vêtements sont d'un ton gris de fer. Travail japonais. — Hauteur, 0,014; longueur, 0,045.

C'est le propre des artistes de l'extrême Orient que d'avoir un insatiable désir d'orner tout ce qu'ils touchent et d'ajouter le luxe de leurs

décorations même aux objets qui pourraient le mieux s'en passer. L'écaille est une assez belle substance de sa nature pour n'avoir pas besoin qu'on la décore. Et pourtant voici une petite boîte à laquelle suffiraient pour notre plaisir ses colorations nuancées, sa transparence, sa surface polie et douce au toucher. Eh bien, l'artiste japonais n'a pu se défendre d'y joindre le charme d'une figure laquée, et cette figure, qui est celle d'une femme, jolie pour lui, pour nous inexpressive, — il a fallu encore qu'il lui fît des joues en ivoire et qu'il lui donnât un baiser, le baiser de l'art !

397. — BOITE de forme cubique allongée, à angles arrondis, en ivoire laqué. Elle est décorée d'oiseaux, d'arbustes et d'insectes, exécutés en laque incrustée de nacre, de corail et autres matières précieuses. Travail japonais. — Hauteur, 0,120 ; longueur, 0,070 ; largeur, 0,060.

Les insectes que le laqueur mosaïste s'est complu à rendre avec une finesse indicible sur le dessus de la boîte sont : une coccinelle, autrement dit une bête à bon Dieu ; une mouche, une araignée, une cigale et un perce-oreille. La coccinelle est tachetée de rouge sanguin au moyen d'incrustations de corail ; la mouche a des ailes dont la transparence est exprimée par une couche impondérable d'argent finement veinulé, et son corsage, qui d'abord paraît noir, est légèrement bleui. L'araignée est, sous le ventre, d'un gris plus clair que celui du dos, et cela se voit à ses flancs, qui semblent éclairés par un reflet. La cigale paraît vivante et chantante. Le perce-oreille se tortille, et le laqueur a rendu en imitateur passionné les segments distincts de son corps articulé et noir, ses antennes, ses longues pattes repliées et sa queue qui se termine en tenaille. Comme dit le respectable Boileau, voilà un insecte redouté et venimeux, qui « par l'art imité » peut enchanter les yeux. Sur l'une des faces latérales on remarque un faucon qui s'est abattu sur un arbuste, et un moineau qui s'enfuit à la vue de l'oiseau de proie.

398. — BOITE de forme cubique allongée, en laque du Japon, avec couvercle à recouvrement, contenant quatre tiroirs et décorée de rosaces d'or en relief. Quatre ouvertures,

F. T...brège chromolith.

Imp. L. Fraillery

découpées sur les faces verticales du recouvrement, permettent de voir quatre médaillons ornés d'oiseaux et de fleurs en or sur fond noir. La surface du couvercle est grenue, elle présente en légère épaisseur des rosaces régulièrement séparées par un quatre-feuilles. — Hauteur, 0,140 ; largeur, 0,116 ; épaisseur, 0,116.

399. — TRÈS PETIT CABINET en ivoire laqué, or et couleurs. Il contient trois tiroirs ; il est garni d'écoinçons en argent, et il est décoré de poissons. Travail japonais. — Hauteur, 0,060 ; longueur, 0,075 ; épaisseur, 0,050.

Les brochets et les carpes qui décorent cet objet d'une délicatesse inappréciable sont imités à ravir. Ils ont le ventre argenté, le dos cinabré, les yeux en émail. Ils sont accompagnés de moules et de coquillages. Je disais un jour à M. Thiers : « C'est à peine si un de ces tiroirs pourrait contenir le déjeuner d'un oiseau-mouche », et cela le fit sourire.

400. — NÉCESSAIRE rectangle, en laque aventurine, à recouvrement un peu bombé et à angles arrondis. Il renferme un compartiment mobile, et il est sablé d'or avec des intermittences de nuages. Le dessus est décoré d'une fleur qui se retrouve souvent dans les ornements japonais. La doublure du recouvrement est ornée de pins et de branches de prunier en or de relief. — Hauteur, 0,105 ; longueur, 0,415 ; largeur, 0,325.

Dans les catalogues d'objets de curiosité qui sont rédigés par des experts, les boîtes du genre de celles que nous venons de décrire sont appelées boîtes à papier ; mais ce sont plutôt des nécessaires, à en juger par leur dimension et par le compartiment mobile, dont on ne voit guère l'utilité dans une boîte à papier. M. Souzouki, qui a eu la bonté de m'aider de ses lumières dans la rédaction du présent catalogue, en ce qui touche les curiosités japonaises, a tout de suite nommé nécessaires cette grande boîte et deux autres du même genre qui se trouvent dans le cabinet Thiers. Celle-ci est magnifique, opulente, saupoudrée d'une aventurine nuageuse, travaillée avec un soin religieux, comme un objet qui serait destiné au culte.

401. — NÉCESSAIRE en laque aventurine du Japon, avec recouvrement ; il est de forme rectangle, mais à angles arrondis, et décoré de pins et de branches de prunier en or de relief ; il renferme un compartiment mobile. — Hauteur, 0,160 ; longueur, 0,425 ; largeur, 0,328.

Il en est de ce nécessaire comme de celui qui précède. Il est si beau,

si richement orné, si délicatement fini, qu'après avoir passé des heures à le regarder on pourrait encore n'y avoir pas tout vu. L'or est tellement prodigué sur cette boîte qu'on la prendrait, au premier coup d'œil, pour un laque d'or. Cette boîte m'a toujours attaché, à cause d'une idée singulière qui me vint dès le premier jour que je la vis. J'imaginai qu'elle avait jadis appartenu à quelque jeune princesse de la cour du Daïri, qui était retenue prisonnière dans une tour, comme la fille d'Acrisius, roi d'Argos. Sans doute un prince amoureux d'elle avait pénétré dans cette tour (peut-être « de porcelaine fine »), après avoir fait tomber une pluie d'or sur la Danaé de Yedo, au moment où elle cherchait dans une boîte remplie de ses nippes de soie et de ses joyaux. La boîte avait été ainsi dorée par cette pluie d'aventure. La belle, exposée sur le rivage de la mer en punition de sa faute, avait été portée par les flots dans une des *Cyclades* de l'archipel japonais, île rocheuse, hérissée de pins comme la terrasse représentée ici en or de relief. « Il y a des larmes dans les choses, » disait le poète antique; il y a aussi des poèmes dans les belles substances quand l'esprit et la main de l'homme y ont laissé leur empreinte.

402. — PETITE BOITE rectangulaire à recouvrement, en laque du Japon. Elle est décorée sur les faces latérales de rosaces et de quadrillés qui sont cernés de lignes ondoyantes. Le dessus du recouvrement représente des jeux d'enfants dont les figures se détachent en or de relief sur un fond d'aventurine *verdorée;* le dessous ainsi que l'intérieur de la boîte sont aventurinés à l'ordinaire. — Hauteur, 0,026; longueur, 0,086; largeur, 0,058.

Les jeux d'enfants qui décorent cette boîte sont finement observés et d'un dessin dont la naïveté apparente est pleine de malice. Un des enfants, coiffé d'un bonnet en forme de mitre, frappe avec un petit bâton sur un instrument qui ressemble à une raquette divisée en deux dans le sens de sa longueur; un autre monte un cheval de bois dont on ne voit que la tête et l'encolure; un troisième porte un petit drapeau en or bruni, dont la hampe se termine par trois roues sans jantes; un quatrième enfant joue le souverain. Trois de ces enfants sont nu-tête, et

leurs cheveux sont teintés en noir. Tout cela forme un ravissant tableau de genre. La manière dont la poussière d'or a été semée sur le fond vert-pomme du couvercle, comme par une main tremblante, est tout à fait remarquable et fait exception parmi les variétés connues de l'aventurine.

403. — BONBONNIÈRE de forme sphérique, en laque du Japon, coupée dans son milieu horizontalement, la partie supérieure formant couvercle. La sphère est supportée par les feuilles d'une branche de néflier en bronze doré. Elle est décorée par la représentation d'un bras de mer, duquel émergent des rochers, des plantes marines, des coquillages, astéries, oursins, huitres d'or. Les pustules de l'oursin et les aspérités des coquillages sont rendues par des pointillés d'or en relief. Le dessous de la boule est légèrement aventuriné. L'intérieur est sablé d'or. La décoration extérieure est variée par les divers tons de l'or, qui est tour à tour vert, jaune, bronzé, cuivreux. — Hauteur avec le support, 0,13; diamètre, 0,09.

Idée charmante que celle de choisir pour une bonbonnière la forme d'une planète baignée par les flots de la mer et dont les continents sont poussiérés d'or! Il semble qu'après avoir feint de donner une leçon de géographie imaginaire à une jeune fille de Yedo, à quelque brune Anadyomène, l'artiste lui ouvrira le globe terrestre pour lui offrir des douceurs dans l'hémisphère austral, en lui disant ce que dit le poète à Thérèse la blonde :

O vous, belle Thérèse, à qui je donnerais,
Si j'étais roi, Paris, si j'étais Dieu, le monde.

LAQUE NOIR

Il s'est fait des laques noirs en Chine et au Japon; mais ceux du Japon sont plus recherchés, et ils doivent l'être, car ils sont traités avec plus de soin, avec une délicatesse plus raffinée; ils sont décorés avec plus de goût et conduits au dernier degré de la perfection. Mais cela n'est vrai que des anciens laques, et encore des laques de première qualité, car il en existe de communs qui n'ont que trois ou quatre couches de

vernis, tandis que les laques de choix en ont reçu, comme nous l'avons dit plus haut, jusqu'à dix-huit. Ceux-là seuls méritent l'engouement dont ils sont l'objet en Europe dans le monde des curieux. « On ne sait plus à présent, dit M. Georges Bousquet, consacrer des mois, des années à la confection d'un cabinet. Il faut produire vite et à bon marché pour l'exportation, et l'on finit par oublier les procédés patients des anciens laqueurs pour suffire aux commandes de nos marchands de nouveautés. Cette décadence s'accentue chaque jour. On a pu la constater entre les produits envoyés à Vienne et ceux envoyés à Philadelphie. »

Non seulement les Japonais d'aujourd'hui ne fabriquent plus ou presque plus d'aussi beaux laques que ceux de leurs ancêtres, mais les vieux laques ne sont nulle part aussi rares qu'au Japon, et c'est maintenant dans les musées et dans les collections particulières de l'Europe qu'il faut les chercher. Ceux qu'on y trouve n'en ont que plus de prix. Si les laques de Chine, et notamment les laques noirs, sont moins estimés, c'est que la vernissure en est moins parfaite, que l'or y est un peu bavocheux dans les contours du dessin, et que, de plus, il est assez faible pour laisser transparaître çà et là les tons rouges du fond.

Je parle de l'or à propos du laque noir, parce que le plus souvent ces laques noirs sont partiellement enrichis d'une poussière d'or qui les rapproche des laques aventurinés; mais ce qui les en distingue, c'est que la poudre y est clairsemée, ou bien qu'elle est jetée par masses inégales, de manière à former des nuages, ou bien encore l'or, semé à gros grains, espacés irrégulièrement comme des étoiles, fait ressembler la couche de vernis à un ciel nocturne *constellé;* c'est le nom qu'on donne en ce cas au laque noir.

Quelquefois le vernis est si bien venu, si pur, si brillant, que, pour lui conserver sa pureté et son éclat, on ne le couvre d'aucun dessin, et l'on en fait un laque *miroir*. Ce genre de laque a sa raison d'être au Japon plus qu'ailleurs, parce que les Japonais ne connaissent pas la verrerie et n'ont pas de glaces.

M. Thiers, en amateur bien avisé, n'avait acheté, en fait de laques noirs, que des laques du Japon; encore les a-t-il voulus tous d'une qualité supérieure et d'une provenance authentique. Nous allons les décrire :

404. — BOITE RONDE avec son couvercle à recouvrement, en laque noir du Japon, décorée dans son pourtour de quatre médaillons de fleurs et d'oiseaux en or de relief. A l'intérieur, sept petites boîtes cylindriques en laque noir décorées sur leurs couvercles d'armoiries en or. Le dessus du couvercle de la boîte est orné de six oiseaux en or de relief sur fond noir. — Hauteur, 0,095 ; diamètre, 0,14.

405. — BOITE A CONTOURS qui semble formée de deux boîtes conjuguées, en laque noir du Japon. Elle est décorée de volatiles et de fleurs exécutés en or et en relief, et incrustée de nacre et d'ivoire colorié en jade. Ses fermoirs et ses charnières sont en or gravé et paraissent dater du temps de Louis XIV. Les volatiles sont des oies sur fond noir pur. Les fleurs sont modelées or sur or. On remarque sur le fond des bandes d'argent. — Hauteur, 0,11 ; largeur, 0,18.

406. — THÉIÈRE à cinq lobes, en laque noir du Japon, décorée de paysages en or de relief. Dans ces paysages sont figurés des rochers, des saules pleureurs, une tour en porcelaine, des oiseaux qui ressemblent à des perroquets. Les arbres ont des feuillages d'argent et sont piquetés de mouchetures d'or clairsemées. — Hauteur, 0,13.

Les Japonais ne sont pas seulement imitateurs, et tout ce qu'ils dessinent n'est pas tracé d'après nature. Telle fleur, dans leur décoration, peut être imaginaire; telle végétation, d'ailleurs vraisemblable, peut être inventée et même fantastique. L'amour de la vérité, visible, palpable et serré de près, n'est pas chez eux incompatible avec les caprices d'une poétique imagination. Je trouve, pour ma part, dans certains ouvrages, et notamment dans leurs laques noirs, des effets romantiques pleins de charme, pleins de surprises. Et déjà, quelle singulière idée que de peindre des paysages en or de relief sur un fond noir qui réfléchit la lumière tout en se creusant à des profondeurs infinies ! N'est-ce pas l'idée d'un poète qui aurait demandé aux génies élémentaires de changer la terre en or et le ciel en enfer? Étrange spectacle, en vérité, que celui d'un firmament noir sur une de ces contrées impossibles, et pourtant si

bien imitées! où les plantes fleurissent en or et produisent des fruits en nacre de perles, où brillent sur les buissons des baies de corail, où les saules pleurent des lingots d'argent, où des cigognes, venues de Golconde à tire-d'aile, s'arrêtent au bord d'une rivière qui charrie les trésors d'un Pactole et va se perdre dans la nuit!

407. — BOITE HAUTE imitant deux boîtes conjuguées, en laque noir du Japon, décorée en or, argent et couleurs. Le dessus du couvercle représente une femme couchée sur un lit de feuilles. Au pourtour se détachent des oiseaux, des arbustes, des fleurs, et cette décoration est comme assaisonnée de points noirs et brillants, en relief, simulant des gouttes d'encre. — Hauteur, 0,12 ; longueur, 0,18.

408. — PETITE BOITE ovale à contours, en laque noir, décorée de trois oies sur le couvercle, et, au pourtour, de branches de fleurs et d'oiseaux, le tout en or de relief. — Hauteur, 0,035; longueur, 0,090 ; largeur, 0,065.

409. — TRÈS PETIT CABINET de forme oblongue et fermant par une porte placée à l'un des petits côtés, en laque noir du Japon. Il contient quatre tiroirs et il est orné de médaillons, de fleurs et d'oiseaux en or. La doublure de la porte est laquée de rouge. L'intérieur des tiroirs est aventuriné. — Longueur, 0,094 ; hauteur, 0,07.

Il s'en faut de beaucoup que les Japonais soient aussi habiles dans les travaux de fine serrurerie que dans les autres branches de l'art décoratif. Lorsqu'ils font des poignées aux menus tiroirs de leurs cabinets, des charnières aux portes, des anneaux ou des boutons aux couvercles, des entrées aux serrures, ces petits ouvrages sont un peu grossiers relativement à ceux du laqueur, du mosaïste, du fabricant de bronzes et de porcelaines, du nielleur, de l'ivoirier. S'il avait fallu qu'on ajoutât des serrures à ces boîtes à parfums et à ces bonbonnières deux fois précieuses, que nous avons déjà décrites ou qu'il nous reste à décrire, l'imparfaite adaptation des ferrures à d'aussi merveilleux objets leur eût certainement fait perdre quelque chose de leur beauté et de leur valeur : car l'infériorité de la serrurerie fine, qui n'est ici qu'une variété de l'orfèvrerie, est justement ce qui diminue quelque peu le prix des cabinets en laque ou en ivoire laqué du Japon et de la Chine. Heureusement que les ferrures sont très rares dans les œuvres du laqueur.

410. — PETITE BOITE rectangulaire bombée sur ses bords, mais aplatie en dessus, en laque noir du Japon, décorée d'une corbeille de fleurs en or. — Longueur, 0,095 ; largeur, 0,065 ; hauteur, 0,015.

J'admire la variété sans fin des motifs qu'imagine le décorateur japonais. J'ai vu un grand nombre de laques, et il ne m'est arrivé qu'une seule fois d'en rencontrer deux qui eussent les mêmes ornements disposés de la même manière. Leur goût pour quelques fleurs qui reviennent sans cesse dans leur décoration, telles que les chrysanthèmes, les pivoines, les œillets, les astéries, ne les empêche pas d'en varier l'aspect, de leur donner tantôt un caractère armorial, tantôt la physionomie d'un ornement naturel, mais modifié par une libre imitation de la nature. Sur la petite boîte dont nous parlons, on voit quelques tiges s'élever sur le fond noir, et de ces tiges il tombe des lianes. A la corbeille sont adhérentes des chaînes de suspension qui traînent sur la terrasse. Le dessous de la boîte est aventuriné à nuages. Les doublures sont en aventurine ordinaire. En regardant cette petite boîte sous un certain angle de lumière, on y aperçoit des touches d'azur pâle, qu'on a obtenues en incrustant dans le laque des lamelles de nacre aussi minces qu'une mince feuille de papier.

411. — BOITE CARRÉE à angles arrondis, en laque noir du Japon, décorée de rosaces au pourtour et, sur le couvercle, de deux faisans dont le plumage est rendu comme par des gaufrures en sens divers. Sur le bord de la terrasse, que domine un ciel de nuit noire, s'élève un bouquet de chrysanthèmes simples, à pétales d'argent oxydé. La boîte renferme un plateau. Les doublures sont en aventurine. — Hauteur, 0,55 ; longueur, 0,095 ; largeur, 0,08.

412. — PETITE BOITE cylindrique en laque noir du Japon, décorée de fleurs en or et en argent oxydé, et d'arbustes, parmi lesquels on croit reconnaître un noisetier. Les doublures sont en laque noir pur, autrement dit en laque miroir. — Hauteur, 0,055 ; diamètre, 0,05.

413. — BOITE rectangulaire en laque noir, ouvrant à charnière. Elle est décorée sur le recouvrement de trois figures en or de relief. Ces figures, d'environ cinq centimètres de haut, sont celles de trois enfants jouant avec un chien. Pendant que deux des enfants agacent le chien, le troisième tient d'une main un chat sur sa poitrine et, de l'autre, un écran. Ce groupe occupe la partie inférieure de la boîte, sur un terrain planté de chrysanthèmes. Les charnières sont en argent ciselé et criblé. — Longueur, 0.57 ; largeur, 0,29 ; hauteur, 0,11.

414. — BOITE à écrire, en laque noir. Elle est rectangulaire, mais à angles rabattus, formant de petits pans coupés. Sur le recouvrement, dans le bas de la gauche, sont figurés, en or de relief, un coq qui ouvre le bec pour chanter et une poule qui couvre ses petits de ses ailes. La crête et les caroncules du coq et de la poule sont en laque rouge, la terrasse est ponctuée d'or. — Longueur, 0,22 ; largeur, 0,20.

415. — PLATEAU à angles arrondis et rentrants, renfermé dans la boîte qui précède. Il est décoré dans un coin de deux faisans en or de relief, sans couleurs : le plumage est rendu par un travail d'imbrication pointillé. Ils sont au bord d'un ruisseau, sur une terrasse garnie de fleurs.

La doublure du recouvrement est aventurinée et décorée d'une troupe d'oiseaux en or épais, se jouant parmi les branches d'un bambou et sur le toit de chaume d'une maison rustique. — Longueur, 0,215; largeur, 0,197 ; hauteur, 0,05.

Il est trois fois précieux, ce laque noir : il l'est par la décoration extérieure et intérieure de son recouvrement, et par celle du plateau qui est renfermé dans la boîte. Les Japonais, comme on a pu l'observer, prennent plaisir à tirer de la basse-cour les motifs de leurs ornements, et rien n'est plus commun, dans les ouvrages du laqueur, que les images du coq et de la poule ; mais la trivialité du sujet est ici relevée par la noblesse et la beauté de la matière. Convertis en or, laqués en couleurs, ces volatiles n'appartiennent plus au poulailler vulgaire, ils ont été nourris par une fée dans les jardins enchantés de son palais. Une masure couverte de chaume, sur laquelle est venue s'abattre un compagnie de moineaux, est changée par la transmutation en une maison magique, où l'or scintille et dont la toiture se couvre d'oiseaux qui ont revêtu un plumage couleur de soleil !

416. — BOITE rectangulaire, en laque noir du Japon, à pans coupés. Elle est décorée sur toutes ses faces de fougères en or, dont les feuilles sont très finement détaillées; le fond est aventuriné. Les pans coupés sont ornés de carreaux disposés en damier, et il en est de même de la partie en retraite que cache le recouvrement. — Longueur, 0,168 ; largeur, 0,095 ; hauteur, 0,114.

417. — PETITE BOITE à quatre lobes, en laque noir du Japon. Le décor consiste en quadrillages et en médaillons de fleurs en or, rehaussées encore çà et là de taches d'or bruni. Le fond est aventuriné d'un ton rougeâtre. — Longueur, 0,08 ; largeur, 0,07 ; hauteur, 0,045.





418. — BOITE à papier rectangulaire en laque noir. Elle est décorée en or de relief d'un bambou au pied duquel est figuré un coq chantant auprès d'une poule qui couve et de deux petits poussins qui picorent sur une terrasse sablée d'or, avec quelques graminées et menues plantes. La tige du bambou est clairsemée de poudre d'or, et les feuilles de l'arbre sont, les unes en or bruni, les autres couvertes et comme chagrinées d'un sable d'or vert qui laisse transparaître le noir du fond. Le plumage des volatiles est imité à ravir. Le ventre brun du coq est rendu par un travail d'imbrication qui se distingue sur le fond noir, lequel n'est qu'à demi couvert par les plumes imbriquées et par les ponctuations d'or dont elles sont enrichies. Le recouvrement est à pans coupés. — Longueur, 0,41 ; largeur, 0,325 ; hauteur, 0,145.

419. — BOITE pour écritoire, de forme carrée à angles arrondis, en laque noir du Japon, à décor de fleurs en or. — Longueur, 0,23 ; largeur, 0,22.

420. — CABINET fermant à deux portes, en laque noir du Japon, décoré, sur le dessus, sur la face et sur les côtés, de paysages avec cours d'eau, sites montagneux et personnages en or et en relief. Il est doublé en bois de rose et garni en cuivre gravé et doré. Il repose sur une table en bois noir à quatre pieds, dont le bandeau est décoré d'ornements dorés. — Hauteur du cabinet, 0,540 ; longueur, 0,970 ; largeur, 0,360.

LAQUE D'OR

C'est le triomphe de l'art japonais que le laque fond d'or ou laque d'or. Les Chinois en ont fait aussi ; mais le leur est moins beau, d'un métal moins nourri, d'un relief moins net, d'un dessin moins pur. Il est du reste si rare, le laque d'or chinois, que déjà en 1786 un missionnaire, envoyant des boîtes de laque au ministre Bertin, lui écrivait : « Elles sont à fond noir : on n'en trouve plus ici à fond d'or. » Quoique moins rare, le laque d'or du Japon n'en est pas moins d'un très grand prix. « Il est fabriqué, dit M. Jacquemart[1], dans des usines particulières appartenant à l'empereur ou aux princes feudataires, et n'est jamais livré au commerce. Il est réservé pour les usages de la cour et les présents mutuels qui s'échangent, dans différentes occasions, entre le souverain

1. *Catalogue d'Aigremont,* troisième vacation, Paris, 1861, et la *Gazette des Beaux-Arts.*

et les membres du Daïri. Aussi presque toujours on y voit des armoiries, des emblèmes dont l'emploi est interdit au peuple et qu'il est défendu de livrer aux étrangers. Les laques fins du Japon venus en Europe ont tous été l'objet des offrandes gracieusement faites aux ambassadeurs ou autres agents officiels envoyés par la Hollande à la cour de Yedo. »

Le laque d'or est varié de tons. Tantôt il est fauve, ou plutôt *fulvescent,* et comme vêtu alors d'un rayon de soleil; tantôt refroidi par un mélange d'argent, il prend une teinte nacrée, qui se détache sans dureté sur les ors rouge, vert et jaune; tantôt il tourne légèrement au vert, ou bien il se nuance d'un ton voisin du mordoré. Le laqueur japonais donne du piquant à son ouvrage par des touches de noir, et un surcroît de chaleur par les accessoires vermillonnés. Il y fait intervenir le corail, saillir l'ivoire, étinceler le burgau.

La collection Thiers renferme vingt-six laques d'or du Japon, qui vont être décrits :

421. — PETITE BOITE ovale et bombée en laque d'or, décorée de fleurs et de plantes en or de couleurs. — Hauteur, 0,03 ; longueur, 0,085 ; largeur, 0,05.

Ce laque est d'une pâleur exquise; l'or en est mat et doucement argenté; sur un fond marécageux et tranquille, quatre petits roitelets se jouent parmi les roseaux; ils ont le bec ouvert, et ils sont si nature sous leur plumage d'or, qu'on croit les entendre piauler; sur la paroi cylindrique se dessinent, en relief d'or plus clair, des rochers isolés.

422. — TRÈS PETITE BOITE carrée, avec angles arrondis, en laque d'or usé. Sur le recouvrement on voit une divinité portée par un monstre marin, cornu, qui nage sur les flots. Le dieu grimaçant représenté ici est sans doute le dieu de la mer. Il tient de ses deux mains la gueule du monstre. A sa ceinture paraît attachée une gourde piquetée d'or bruni. Sur les parties latérales de la boîte sont dessinées au trait des figures de femmes dans des paysages. La doublure du couvercle porte une signature. — Hauteur, 0,028 ; longueur et largeur, 0,068.

423. — BOITE en forme de coquille bivalve en laque d'or, décorée de pivoines et de chrysanthèmes. Elle contient un plateau décoré à l'intérieur d'un paysage montagneux. Quelques

cèdres s'élèvent sur le haut et sur le flanc des montagnes. — Longueur, 0,13 ; largeur moyenne, 0,09 ; épaisseur, 0,06.

On remarque sur cette pièce des tons froids, or violet, bleu d'acier, qui font une charmante et fine opposition au bel or généreux et plus chaud de la coquille. Celle-ci ressemble à une moule.

424. — PETITE BOITE rectangulaire à recouvrement simulant un bois dur laqué en or, et décorée d'oiseaux et de fleurs. Elle contient deux petites boîtes carrées en laque d'or, et un compartiment avec plateau. Le dessus du recouvrement imitant un bois dur, rougeâtre, avec ses veines, est sillonné de rayures d'or formant comme les barreaux d'une grille ; à l'un de ces barreaux est attachée une bourse en or de relief. Sur les faces latérales, où le bois est également imité, se déploient des oiseaux fantastiques semblables au fong-hoang de la Chine, c'est-à-dire à queue flamboyante et rayonnante, comme celle de l'argus et celle du paon. Les deux boîtes carrées sont de bel or pâle et recouvertes de chrysanthèmes et de soleils. Le plateau est décoré d'une terrasse traversée par une rivière, avec plantes aquatiques sur les bords. Les doublures sont en aventurine jaune. — Hauteur, 0,06 ; longueur, 0,09 ; largeur, 0,07.

On ne saurait dire vraiment si le bois dur de cette boîte est du bois naturel ou du bois imité, car les peuples de l'extrême Orient se plaisent à pousser, en pareil cas, leurs imitations jusqu'au trompe-l'œil. Quoi qu'il en soit, ce genre de laque se nomme laque *vein* ou *xyloïde* (ce qui veut dire pareil à du bois). La petite boîte que je viens de décrire est une exception très intéressante, et il est heureux que cette exception ne manque pas dans un cabinet dont le caractère est de renfermer de beaux échantillons de tous les genres de curiosité.

425. — BOITE à peu près carrée, à angles arrondis et à deux compartiments superposés, en laque d'or, décorée d'oiseaux et de fleurs, de médaillons simulant des écrans et de rosaces dans des losanges. Le compartiment supérieur renferme quatre petites boîtes en laque d'or. — Hauteur, 0,08 ; longueur, 0,13 ; largeur, 0,12.

Toutes les variétés, toutes les nuances possibles de l'or et de l'argent sont employées dans la décoration de cette boîte. L'or y est tour à tour mat et bruni, cuivreux et vert, rose et bronzé ; l'argent est tantôt oxydé, tantôt vif. Un point, un atome de ce métal fait briller l'œil des oiseaux qui viennent picorer les baies rouges d'un sorbier, exprimées par une

touche de vermillon. L'argent oxydé est réservé pour le plumage des grues. Le dessous et l'intérieur sont aventurinés. Ici, des bouvreuils traversent un ciel d'or et vont se reposer sur une branche de prunier; là, une tortue fantastique s'assoupit au bord de l'eau. Les boîtes du compartiment supérieur présentent en léger relief des ors de couleur, et dans les quadrillés sont peints en or de relief des fleurons symétriques et de convention. C'est à n'en pas finir, si l'on veut tout voir en détail, tout admirer par le menu.

426. — BOITE rectangulaire, à angles arrondis et rentrants et à recouvrement légèrement bombé, en laque d'or, décorée de sujets familiers. Elle renferme deux compartiments superposés : l'un, celui de dessous, contient quatre petites boites, aussi en laque d'or; l'autre, un plateau, sur lequel se relève en bosse une ville bâtie au pied d'une chaîne de montagnes que baigne la mer. La boîte est portée sur quatre pieds. — Hauteur, 0,08; longueur, 0,13; largeur, 0,095.

La présence des petits personnages modelés en relief sur cette boîte en fait une pièce hors ligne. L'artiste japonais aime les enfants, et il aime à les dessiner dans la gaucherie gracieuse de leurs mouvements, dans la naïveté de leurs jeux. Sur le dessus du recouvrement et sur les quatre faces de la boîte, il a pris plaisir à peindre les amusements de quatre ou cinq petits écoliers, et, en y mettant toute la vérité désirable, il a su l'assaisonner d'une légère dose de caricature. On les voit jouer dans un jardin, auprès d'un pavillon soutenu par des poteaux. L'un d'eux détache une fleur d'un bouquet planté dans un vase, les autres barbotent dans le sable. Leurs cheveux sont rendus par une touche de vernis noir. Sur une face de la boîte, ils sont représentés jouant une marche triomphale. Le plus petit est porté sur les bras de deux autres, et il s'avance majestueusement au-devant d'un officier qui lui porte un parasol, tandis qu'un cinquième enfant ferme le cortège du triomphateur, accompagné d'un chien et tout fier d'une mitre de papier à plumet dont il s'est chaperonné pour la circonstance. Les mêmes enfants, y compris le personnage mitré, reparaissent sur les autres faces de la boîte, faisant la chasse aux papillons, ou poursuivant des oiseaux envolés d'une cage

qu'un mauvais garnement a trouvé charmant de renverser, ou bien exécutant de la musique avec un gong et une flûte pour faire danser à un camarade le *cancan* japonais.

Les petites boîtes du compartiment inférieur sont décorées en or vert, l'une de lions héraldiques assez semblables d'ailleurs au chien Fo, les autres de lapins et de daims tachetés. Ce n'est pas tout : sur le plateau, qui est orné d'un paysage et d'une ville maritime, l'artiste a ménagé un bel effet de lune; l'astre au front d'argent apparaît rayé de nuages sur le ciel d'or.

427. — PETITE BOITE rectangulaire, bombée sur ses bords et plate en dessus, en laque d'or, décorée de chrysanthèmes. Quelques feuilles de la plante sont très légèrement teintées en brun; l'or des chrysanthèmes ressort en clair sur l'or du fond, dont la teinte est un peu mordorée. Les doublures sont d'aventurine rougeâtre. — Hauteur, 0,02 ; longueur, 0,08 ; largeur, 0,06.

428. — PETITE BOITE rectangulaire à deux compartiments et à couvercle doucement bombé, en laque d'or d'un ton verdoré. Elle est décorée de chrysanthèmes et autres fleurs radiées, en or et en argent de relief, dont quelques-unes ont une corolle bleuâtre; la terrasse est ponctuée d'or, la teinte du fond est la même que dans le laque précédemment décrit. L'intérieur est aventuriné, la boîte est un peu exhaussée sur quatre pieds. — Hauteur, 0,055; longueur, 0,079; largeur, 0,061.

Le goût, d'une inépuisable variété, se révèle ici par une petite surprise ménagée aux yeux. Sur le fond aventuriné de l'un des compartiments sont modelés des chrysanthèmes qui, étant de la même valeur de ton que l'aventurine, ne se voient bien que lorsqu'on les regarde obliquement, et qui paraissent alors d'un ton vif.

429. — TRÈS PETIT plateau rectangulaire, en laque d'or, décoré de deux chiens jouant avec des éventails. Quelques parties sont en or bruni. L'un des chiens est en or jaune, l'autre teinté en brun bleuâtre; mais l'or du fond a été réservé pour former le collier et faire briller les yeux, qui sont à peine gros comme des piqûres d'épingle. Les éventails sont ornés de fleurs, de roseaux et de rinceaux, la terrasse est exprimée par un léger dépolissage de l'or. Le dessous du plateau est finement aventuriné. — Longueur, 0,083; largeur, 0,055; hauteur, 0,004.

430. — TRÈS PETIT PLATEAU rectangulaire, en laque d'or, tirant un peu sur le bronze. Le dessus est décoré de cinq figures d'enfants, les têtes sont en ivoire teinté d'un ton brun. Le dessous est poudré d'or clairsemé sur fond noir. — Longueur, 0,081 ; largeur, 0,047 ; hauteur, y compris quatre petits pieds, 0,01.

Plus ses ouvrages sont petits, plus l'artiste japonais prend plaisir à les rendre charmants et précieux, comme s'il préférait la richesse concentrée à la richesse étalée. C'est à peine si les plus petites filles du royaume de Lilliput pourraient se servir de ces plateaux pour s'offrir des galanteries quand elles jouent à la dame. Je ne sais pourquoi les cinq figures d'enfants représentées sur le plateau que nous venons de décrire, au lieu d'avoir des têtes en ivoire naturel, les ont en ivoire teinté, ce qui leur donne l'air de petits mulâtres, presque de nègres. En revanche, les coqs, étant les héros de la représentation, sont en or pur et vif. Un des spectateurs du combat saisit par la queue l'un des combattants pour l'exciter encore. La scène est prise sur le vif, mais dans les régions de l'infiniment petit.

431. — PETIT CABINET OBLONG, fermant à deux portes, en laque d'or pailleté, décoré d'arbustes en or de relief et en argent ciselé. Ce cabinet ne renferme pas moins de onze tiroirs, un seul en haut, mesurant toute la longueur du meuble, deux en bas, deux au centre, plus trois à droite de ces derniers et trois à gauche. Celui du haut contient un plateau burgauté; les deux tiroirs d'en bas renferment chacun deux petites boîtes en laque d'or rehaussé de fleurs en or vif, mais dont quelques-unes ont leur corolle teintée. Les portes du cabinet sont munies de boutons et tournent sur des charnières. Chaque tiroir a son anneau de tirage, et ces anneaux, ces charnières et ces boutons sont en argent ciselé et niellé. — Hauteur, 0,117 ; longueur, 0,165 ; épaisseur, 0,073.

C'est encore une menue merveille que cet objet parfaitement inutile, où l'artiste a trouvé moyen de loger onze tiroirs, un plateau et quatre boîtes d'or ! Peut-être la proportion des ferrures est-elle un peu forte pour une si petite ébénisterie ; mais, en revanche, chose rare chez les serruriers du Japon, les charnières sont bien ajustées et les battants se replient sur leur feuillure avec toute la précision désirable. Qui le croirait ? Ce meuble impossible semble avoir servi... ; mais à qui a-t-il pu servir ? Je me suis laissé dire qu'un sylphe, voulant mettre une sylphide dans

ses meubles, avait commandé ce cabinet à une fée. Au bout de quelque temps, il découvrit un billet doux collé à la doublure d'une des boîtes d'or, et la brouille se mit dans le ménage. A la suite d'une séparation, le meuble fut mis aux enchères et adjugé à Tom Pouce, qui l'apporta en France lorsqu'il vint s'y montrer pour de l'argent. Toujours est-il que ce délicieux ouvrage tomba un jour en la possession de Mme la duchesse de Montebello, et c'est à sa vente qu'il fut acheté un grand prix par M. Thiers. Aucun laque d'or ne méritait plus que celui-là d'entrer au Louvre.

432. — PETITE BOITE de forme cubique allongée, en laque d'or, à trois compartiments. Elle est incrustée de fleurettes radiées en burgau. Ces fleurettes n'ont point de tige, on n'en voit que la corolle étoilée. Elles sont jetées comme au hasard, tant à l'extérieur des compartiments et sur le couvercle qu'à l'intérieur et dans les doublures. Elles brillent comme des pierres précieuses, jetant les feux de l'émeraude, du saphir, et çà et là chatoyantes comme des opales. — Hauteur, 0,066; côté du carré, 0,061.

433. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis et à quatre compartiments en laque d'or. Elle est décorée sur ses deux faces de figures en or de relief, dont les têtes sont rapportées en ivoire. Un cordon de soie joint la boîte à un bouton creux en laque noir, et le coulant est en ivoire laqué. Sur le bouton sont représentés en relief un poisson, une fleur rouge à cinq pétales, qui paraît être de corail, et une gaule munie d'un harpon, à laquelle est suspendu un sac en forme de gourde. — Longueur, 0,09; largeur, 0,058; épaisseur, 0,02.

Dans les catalogues rédigés par les experts, les boîtes à médecine sont décrites comme *trousses de médecin;* mais cette dénomination est impropre. Tout le monde, au Japon, porte une boîte à médecine, suspendue à un cordon qui passe sous la ceinture et qui est retenue par une boule de laque ou d'ambre, ou par une figurine d'ivoire attachée à ce cordon. Cette pharmacie portative est même obligée. Un Japonais en habit de cérémonie doit avoir sa boîte à médecine, comme autrefois, chez nous, on devait porter des breloques à sa montre. Divisée en quatre compartiments, la boîte renferme des pilules contre la migraine, de la thériaque, des globules pour redonner des forces à l'homme fatigué, du sucre en poudre. Sans ordonnance de médecin, on peut se faire garnir

sa boîte. « Cependant il n'est permis à personne de pénétrer dans les pharmacies, dit M. Humbert. Le patron y travaille avec ses aides sous les yeux du public, dont il est séparé par une grille en bois laqué, devant laquelle les chalands attendent qu'il lui plaise de les servir et de recevoir leur argent à travers les barreaux de son sanctuaire. »

Les figures en or à face d'ivoire qui décorent la boîte à médecine que nous venons de décrire, sont celles de six poètes fameux au Japon, et qui florissaient au XIII[e] siècle de notre ère. Une femme fait partie de cette pléiade ; on la reconnaît à sa coiffure et à son visage, qui est en ivoire blanc, tandis que les faces des autres poètes sont en ivoire teinté. Les cheveux de toutes les figures sont noirs, les costumes en laque rouge et brun. Les personnages sont assis sur des terrasses, à l'exception de la femme, qui est debout.

434. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis et à quatre compartiments en laque d'or, décorée sur ses deux faces de figures en or de relief, tout à fait semblables à celles de la boîte précédente. Ces deux boites, de même dimension, pourraient être confondues l'une avec l'autre, n'était que la première a encore ses cordons et que la seconde ne les a plus.

435. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis et à quatre compartiments, décorée sur chacune de ses faces d'une figure laquée en or avec tête, mains et pieds en ivoire. Ces figures représentent, d'un côté, le dieu de la richesse, qui vient de pêcher une dorade et qui la met dans une corbeille ; de l'autre, un personnage grotesque ayant un tonnelet sur son dos, une sorte de tambour dans ses mains et qui saute en faisant des grimaces. Ce sont des personnages de la comédie japonaise. Ils ont la barbe et les sourcils teintés en noir. Sur le fond d'or, au haut de la boîte, sont dessinées les coulisses d'un théâtre, avec des décors découpés. Le bas de la boite est seulement poussiéré d'or sur fond noir. — Longueur, 0,085 ; largeur, 0,057.

436. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis et à quatre compartiments, absolument semblable à celle qui précède. Même ton d'or, mêmes figures, mêmes dimensions.

437. — BOITE à médecine à quatre compartiments, en laque d'or légèrement bronzé. Elle est décorée en or de relief, sur une face, d'un coq qui chante ; sur l'autre, d'une poule avec ses poussins. Les caroncules sont en laque rouge, le ventre de la poule est *chair de poule;* son plumage, de divers ors. Le ventre du coq est brun, sa queue brun et or, le plumage, de

Pl. 32

N° 433



chromolith.

son cou et de ses ailes rouge clair. Il semble monté sur un tonneau clouté; l'œil est exprimé par une touche noire sur un cercle d'or. Des arbustes se tordent et fleurissent sur le fond, qui est d'or tirant sur le bronze. — Longueur, 0,088; largeur, 0,058; épaisseur, 0,017.

438. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis et à quatre compartiments, en laque d'or, décorée sur les deux faces de figures en or de relief. Sur une face est représenté le dieu de la longévité, qui a toujours le front d'une hauteur démesurée. Sa tête est en ivoire vermillonné aux lèvres. Il a auprès de lui un *Khi-lin*, en laque noir mat. Sur l'autre face, un enfant à tête d'ivoire, joue avec un héron, dans un paysage. La queue du héron, les cheveux de l'enfant et quelques parties de son costume sont teintés en noir. — Longueur, 0,09; largeur, 0,058; épaisseur, 0,02.

Le *Khi-lin* est un animal fantastique de bon augure, une des figurations sacrées de l'art chinois. C'est un quadrupède qui ressemble à la fois au dragon par les écailles qui couvrent son corps, et au cerf par sa ramure, par ses jambes minces et par ses pieds délicats qui, « en effleurant la terre, n'y écraseraient pas un vermisseau ». On fait du Khi-lin, dans les catalogues de vente, le compagnon de Confucius : c'est une erreur. Le cerf chimérique est un attribut de Lao-tse, lorsque ce philosophe divinisé, ce *vieillard-enfant,* car c'est là ce que son nom signifie, est figuré comme dieu de la longévité, avec un sourire enfantin, des cheveux et des sourcils blancs, et un crâne monstrueux.

Lao-tse est tantôt monté, tantôt appuyé sur son cerf. Quant à Confucius, on le reconnaît à son bonnet de lettré, au rouleau manuscrit qu'il étudie, ou au sceptre de bon augure qu'il tient dans sa main. On voit que le Japon a beaucoup emprunté de la Chine; on peut même dire qu'il a presque tout emprunté; mais, en s'inspirant de l'art chinois, il l'a traité avec plus de goût, plus d'esprit, plus de liberté. Le Chinois est moins artiste que le Japonais.

439. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis, en laque d'or. C'est un simple étui, sans compartiments; il est décoré sur une face d'une figure du dieu de la richesse sur un char à trois roues et à baldaquin. Le char semble poussé par un enfant dont la tête est rapportée en ivoire. Le dieu de la richesse a la tête en ivoire teinté, couleur bise. Sur l'autre face, deux enfants conduisent une espèce de croquemitaine, dont la tête monstrueuse en écaille et en corail est rejetée en arrière et laisse voir des yeux et des dents en or; les enfants

ont le visage et les mains en ivoire, et l'un d'eux tient à la main un disque en nacre sur lequel sont écrits des caractères qui ressemblent à des lignes courbes enchevêtrées. — Longueur, 0,088; largeur, 0,057.

Ce qui prouve que la période de naïveté est depuis longtemps passée dans l'art japonais, c'est qu'ils en sont venus, comme les Chinois et plus vite qu'eux, à la période de convention. Leurs figures sont, en général, apprises par cœur. Les diverses conditions de la société, les différents caractères humains sont exprimés par des figures dessinées de pratique, et toujours les mêmes. Aucune femme, dans leur décoration, ne diffère d'une autre femme. A l'individualité des physionomies est substitué un type convenu, adopté une fois pour toutes. Mais il n'en est pas absolument de même pour les figures d'enfants. Elles ont une variété qui ne se trouve pas dans les autres. Tous les mouvements, toutes les gentillesses de l'enfance, ses espiègleries, ses ingénuités, ses malices, ses gaietés épanouies et sa grâce inconsciente, sont dessinés d'après nature ou d'après l'image qu'en a conservée la mémoire encore fraîche d'un artiste accoutumé à les observer de près et à vivre avec eux. Le poncif n'a pas encore envahi les représentations de ce petit monde. Du reste, il est à remarquer que jamais on n'y voit de rixes, de batteries, et cela pourrait surprendre si l'on ne savait, par le rapport des voyageurs, que les Japonais sont un peuple d'humeur douce, égale et gaie. « Dans la multitude d'enfants qui inondent les rues de Yokohama, dit M[me] Durand-Fardel, nous n'en avons jamais rencontré un pleurant, ou battu, ou même mécontent[1]. »

440. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis, à quatre compartiments, en laque d'or, décorée sur ses deux faces. Sur l'une, on voit deux grues au pied d'un prunier, celle-ci ouvrant son bec, celle-là secouant ses ailes; sur l'autre face, une grue aux ailes éployées, dont le col, la tête et la queue sont légèrement teintés en brun. Le fond d'or de la boîte est d'un ton *verdoré*. — Longueur, 0,082; largeur, 0,053.

441. — BOITE à médecine, à angles arrondis et à quatre compartiments, en laque d'or. Elle est également décorée sur ses deux faces, en or de relief, mais les deux sujets n'en font

1. *De Marseille à Shanghaï et Yedo.* Paris, Hachette, 1879.

qu'un. Sur une face sont représentés, dans un paysage, deux philosophes allant à la rencontre d'un troisième, qui est sur la surface opposée. Celui-ci a devant lui un trépied en corail, servant de brûle-parfums. Ce trépied est surmonté d'un petit vase en nacre qui ne mesure pas deux millimètres. Les têtes des personnages sont en ivoire, teinté en noir pour la barbe et les yeux. Les terrasses et le ciel sont ponctués d'or. — Longueur, 0,085; largeur, 0,056.

Les dieux de l'extrême Orient sont le plus souvent des philosophes, des sages canonisés, et nous avons lieu de croire que la figure isolée sur l'une des faces de la boîte est celle d'un de ces sages vénérés comme des dieux. Le trépied à brûler des parfums en donnerait l'idée. De toute manière, ces figurines vous transportent dans un monde que l'imagination a créé, coloré, et revêtu d'or. Le vase infinitésime qui est posé sur le trépied en corail présente, suivant l'incidence du rayon visuel, une touche qui passe du bleu azur au vert d'émeraude, ou qui brille comme une étincelle de lumière.

442. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis et à quatre compartiments, en laque d'or, décorée de figures d'opéra en or de relief. Sur une face, une femme dont la tête est rapportée en ivoire tient un éventail. Elle est sous un parasol que porte un personnage comique, dansant en costume noir chamarré d'or. Le jupon de la femme est brodé finement, or sur noir. Sur la face opposée, on voit une figure d'homme enveloppée dans un manteau que le vent soulève sur sa tête. Il porte un bonnet noir à filets d'or. Sa robe d'or est brodée et tachetée de noir. — Longueur, 0,083; largeur, 0,055.

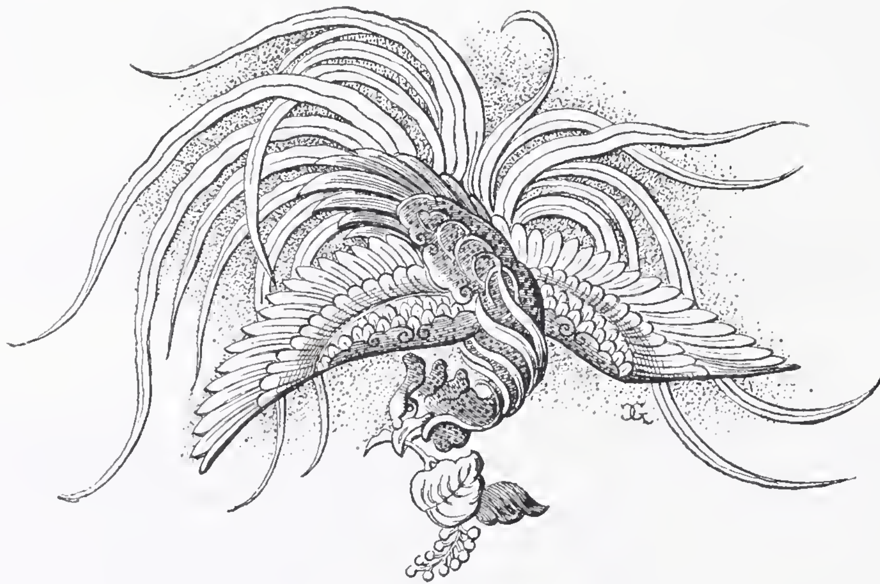
443. — TRÈS PETITE BOITE à médecine, en laque d'or du Japon, décorée de quelques feuillages d'or et portant des armoiries. — Longueur, 0,025; largeur, 0,018.

444. — PETITE BOITE à médecine, en ivoire laqué, à quatre compartiments. Au lieu d'être, comme les autres trousses, de forme rectangulaire, à angles arrondis, celle-ci est presque carrée, plate, et, au lieu que ses angles soient arrondis, elle est à pans coupés. Le décor de cette jolie boîte consiste en une figure de dragon chimérique ayant des dents semblables aux défenses de l'éléphant; ce dragon, dont le corps se replie sur les quatre faces de la boîte, est en or bronzé et en relief. Il a des écailles, des pattes à trois griffes, des nageoires, une queue terminée en houppes chevelues. Il traverse des nuages laqués de couleur brune dépolie par places. La boite est munie de deux cordons se terminant par deux boules de verre à facettes. Dans l'intérieur de ce verre on voit comme des épis dorés. Sur le corps de l'animal s'élève un bouton de corail très saillant, figurant un coquillage. — Longueur, 0,052; largeur, 0,050.

445. — BOITE ronde, en laque d'or, décorée d'oiseaux perchés sur des plantes aquatiques. A l'intérieur, compartiment surmonté d'un plateau aventuriné. — Hauteur, 0,080 ; diamètre, 0,135.

446. — BOITE à médecine rectangulaire, à angles arrondis, en laque d'or, à quatre compartiments. Elle est décorée, sur ses deux faces, de figures en or de relief. L'une de ces figures représente une déesse dont le visage est en ivoire et qui porte un diadème d'or sur des cheveux noirs. Elle tient un arc et des flèches. A ses pieds se tord un animal qui est rayé et piqueté d'or, un reptile fantastique. Elle marche au milieu de nuages d'un ton argenté. L'autre figure est celle d'un homme assis sur ses talons et penché, qui paraît en méditation. Sa tête, coiffée d'un bonnet noir, est en ivoire. La robe de cet homme et celle de la déesse sont enrichies de broderies en très léger relief, exécutées avec une incroyable finesse. — Longueur, 0,082 ; largeur, 0,055.

Sur une petite bande de nacre de cinq à six millimètres de long sur un millimètre de large, l'interprète de l'ambassade a lu pour nous la signature *Kasitawa :* c'est le nom d'un grand artiste japonais du XIIIe siècle.





PORCELAINES DE LA CHINE

ET DU JAPON

Dans l'ouvrage que nous venons de publier sous le titre de la *Décoration des appartements,* ouvrage qui constitue la seconde partie de la grammaire des arts décoratifs, faisant suite à la grammaire des arts du dessin, nous avons exposé, le plus clairement qu'il nous a été possible, les notions que doivent posséder les amateurs, ou plutôt ceux qui veulent le devenir, touchant les matières employées et les procédés mis en œuvre dans l'art céramique, et notamment pour la fabrication et le décor des porcelaines. Il ne s'agit ici que des porcelaines chinoises et japonaises, la collection de M. Thiers ne renfermant que celles-là. C'est dans la collection particulière formée par Mme Thiers, et jointe par elle au don testamentaire du cabinet de son mari, que se trouvent les porcelaines de Saxe et de Sèvres, dont la description terminera le présent catalogue et en sera l'appendice.

Pour se reconnaître dans une matière aussi compliquée que celle des porcelaines orientales, le public et même les amateurs déjà instruits avaient besoin d'un guide. Les indications sommaires contenues dans les anciens catalogues de ventes, imprimés au XVIIIe siècle, par des marchands experts, tels que Gersaint et Julliot, étaient absolument insuffisantes et ne pouvaient être d'aucun secours à la plupart des lecteurs,

parce qu'elles supposaient en eux des connaissances qu'ils voulaient justement acquérir. Il fallait un livre qui fondât la science céramographique au moyen d'une classification qui ne fût pas elle-même trop compliquée. Celui-ci a été fait : c'est l'*Histoire de la porcelaine,* par MM. Albert Jacquemart et Edmond Le Blant, publiée en 1860. Il est difficile qu'il n'entre pas quelque chose d'artificiel dans une classification quelconque; il est rare que le désir et le besoin de simplifier ne fassent pas ranger dans une même classe des objets qui ne sont pas toujours similaires. M. Albert Jacquemart n'a pas échappé à ces inconvénients, et l'on a critiqué sous ce rapport sa classification. Telle qu'elle est cependant, elle a été fort utile en préparant un cadre qui se prêtera de lui-même aux améliorations ultérieures.

Les porcelaines de l'extrême Orient sont celles de la Corée, de la Chine, du Japon. M. Albert Jacquemart les a divisées en quatre classes, qu'il appelle la famille archaïque, la famille chrysanthémo-pæonienne, la famille verte, la famille rose. Les porcelaines qui n'appartiennent à aucune de ces diverses catégories sont rangées dans la classe des fabrications exceptionnelles.

La *famille archaïque,* comme le dit son nom, est la plus ancienne. Elle a pris naissance dans la presqu'île de Corée, dont les habitants furent les initiateurs des Chinois et des Japonais et leur enseignèrent, avec d'autres industries, l'art céramique. Les caractères distinctifs de la porcelaine de Corée sont, pour les pièces de choix, une pâte laiteuse, une couverte unie, non vitreuse, des couleurs nettes, un peu froides, un style rigide; pour les vases ordinaires, une pâte bise, opaque, avec quelques tressaillures dans le vernis. Les formes en sont généralement polygonales, d'un galbe très simple. « Des potiches à huit pans, en baril ou légèrement amincies à la base, avec gorge supérieure rétrécie et couvercle surbaissé; des vasques ou compotiers à bord plat, comme le marli de nos assiettes, avec l'extrême limbe relevé et coloré d'une tranche brun foncé; des boîtes à thé assez élevées, carrées de base ou à angles coupés, terminées par un goulot cylindrique à rebord; des bols

hémisphériques, des gobelets en litrons, cylindriques ou octogones : voilà ce qu'on rencontre le plus souvent. » La décoration des vases de la famille archaïque s'est composée, à l'origine, d'éléments peu nombreux. Elle empruntait, du règne végétal, quelques plantes dont le pied était caché par une haie de graminées; du règne animal, une espèce d'écureuil et des oiseaux fantastiques. Bientôt elle se compliqua d'espèces végétales souvent répétées, telles que l'iris, le chrysanthème, la pivoine, le bambou, le pêcher à fleurs. Le paon y figura traînant les yeux de sa queue, mais les animaux symboliques, le dragon, la grue, le fong-hoang, — sorte de phénix oriental, condor à la tête caronculée, au long col, à la queue d'argus, — y paraissent très rarement, à l'état d'exception.

Si le décor comporte des personnages, ils sont tantôt japonais, tantôt chinois, et cela s'explique par la position géographique de la Corée, située entre les deux empires de la Chine et du Japon et travaillant dans ses usines à porcelaine pour le Japon comme pour la Chine. Telle pièce coréenne, par exemple, porte les armoiries du Mikado, le *kiri-mon,* qui est la fleur du *Paulownia imperialis;* d'autres sont décorées de figures représentant les dignitaires du Daïri, c'est-à-dire de la cour impériale du Japon, avec leurs vastes robes et des coiffures indicatives de leur rang, ou bien des femmes du Mikado, pieds nus et les cheveux dénoués, comme elles doivent être en présence de leur époux et seigneur.

C'est avec un petit nombre d'émaux qu'est exécutée la décoration des vases de porcelaine archaïque. On y a employé le rouge de fer d'une teinte riche et pure, le vert de cuivre pâle, le bleu céleste foncé, le jaune paille, le noir et l'or. Les couleurs posées sur couverte forment souvent relief. Le rouge est mince et bien glacé, le noir ne sert qu'à cerner d'un trait le dessin des figures et des feuilles, l'or est plus foncé que dans les autres poteries orientales.

Tels sont les caractères de la famille archaïque. Gersaint et Julliot en reconnaissent l'ancienneté. L'un la nomme porcelaine ancienne à fleur

de Chine, ou *ancien la Chine;* l'autre la désigne comme *première qualité coloriée du Japon,* parce que MM. Julliot et Gersaint ne soupçonnaient pas que cette porcelaine pût venir de la Corée.

Le nom de la famille dite *chrysanthémo-pæonienne* s'explique de lui-même. Le chrysanthème et la pivoine sont en effet dominants dans la famille qu'a ainsi nommée M. Albert Jacquemart, et à laquelle se rattache tout un genre de vases qui appartient au beau plus qu'à l'utile, et qui est particulièrement destiné à l'ornement des intérieurs. Le chrysanthème et la pivoine sont des fleurs essentiellement décoratives. Celle-ci est pompeuse de formes et de couleurs éclatantes qui vont du rose au cramoisi; celle-là, de couleurs variées, affecte dans sa corolle rayonnante une forme régulière, mais sa régularité, qui serait froide en géométral, devient charmante dans le dessin perspectif, c'est-à-dire lorsqu'elle est rompue par l'inclinaison de la tige, par le raccourci de la corolle. Cependant ces belles fleurs ne brillent pas seules sur la panse des grandes potiches ou dans le creux des grands plats ronds, elles sont accompagnées d'œillets, de raisins, de graminées, de nélumbos, de grenades; elles sont butinées par des papillons, elles fleurissent sous des nuages d'où s'échappent des fong-hoangs éployés ou des dragons.

La famille chrysanthémo-pæonienne est la plus riche famille des vases japonais, ou du moins la plus haute en couleurs, la plus magnifique. Mais elle est faite pour le plaisir des yeux, et n'est pas aussi intéressante, sous d'autres rapports, que la famille verte et la famille rose, dans lesquelles les figures jouent le principal rôle.

La *famille verte* se définit d'elle-même par le ton généreux et saisissant de ses verts malachite qui font de si belles taches sur le fond crémeux de la porcelaine chinoise. Ici, la couleur verte est franchement dominante, bien qu'elle soit le plus souvent avoisinée par des tons roses, ou rouges de fer, ou rouges d'or, qui, du reste, dans leur inégale intensité, forment des contrastes plus ou moins vifs avec le vert de cuivre et le font valoir. Mais un caractère non moins frappant des porcelaines de la famille verte, c'est qu'elles sont décorées de figures, tantôt historiques,

tantôt symboliques, tantôt se rapportant à la religion du pays, ou bien à des événements qui ont eu lieu sous la dynastie des Ming, dont la couleur armoriale était le vert. Cette dynastie ayant régné depuis 1368 jusqu'en 1615, on peut assigner un maximum et un minimum d'ancienneté aux porcelaines de la famille verte : un maximum de cinq cents ans environ, un minimum de deux cent cinquante. Il est permis de croire, en effet, que les porcelaines de la famille verte remontent à la dynastie des Ming, — à moins qu'elles ne soient de ces contrefaçons qui ont tenté si souvent la cupidité et l'habileté des Chinois eux-mêmes.

Les mêmes présomptions d'ancienneté n'existent pas pour les produits que M. Albert Jacquemart a réunis sous le nom de *famille rose,* car les porcelaines de ce genre se sont fabriquées très anciennement en Chine et s'y fabriquent encore de nos jours, si bien qu'elles sont connues dans le commerce sous la dénomination de porcelaines de Chine, comme si elles constituaient la porcelaine chinoise proprement dite. Et cependant les fabrications japonaises les plus délicates, les coquilles d'œuf, par exemple, et les porcelaines d'échantillon appartiennent à la famille rose.

Le rouge d'or, qui est le pourpre de Cassius, un pourpre clair, ou, pour dire mieux, un carmin tirant sur l'orangé, forme la base des colorations de cette famille, lesquelles se compliquent, d'ailleurs, de tons bleus variant du turquoise à l'outremer, et qui parfois présentent des touches résolues d'un vert cuivreux semblable à celui de la famille verte. C'est en quoi la classification de notre regrettable ami et ancien collaborateur à la *Gazette des Beaux-Arts* laisse peut-être à désirer. Je dois dire toutefois que dans la famille rose les touches de vert sont motivées par la feuillée des arbres, quand la scène comporte un paysage, ou par un accessoire voyant, tandis que dans la famille verte elles s'appliquent aux costumes des personnages.

A la famille rose appartiennent les porcelaines japonaises dites de l'*École artistique*. Ce sont des pièces ornées de ce que nous appelons des tableaux de genre : sujets familiers, scènes d'intérieur ou de jardin,

épisodes de romans. On y voit représentés, le plus souvent, des enfants et des femmes, dans l'intimité du logis. Ici, les enfants s'amusent avec le chat, lutinent un lapin blanc, montent sur une chèvre; là, on fait de la musique, on lit, on joue aux dames. Plus rares sont les sujets où paraissent des figures d'hommes, des sujets comme ceux-ci : on offre du thé à un bonze ou à un officier qui rendent une visite de cérémonie; ou bien deux amoureux sont surpris par un enfant; ou bien encore, deux jeunes filles, dont l'une est déguisée en servante, vont recevoir un jeune lettré. Le tour spirituel de l'intelligence japonaise a créé l'école dite artistique, laquelle est, pour ainsi dire, dans la peinture céramique de l'Orient, ce qu'est, dans la peinture européenne, l'école des Pays-Bas.

La famille rose japonaise comprend aussi la porcelaine dite *à mandarins,* et fort bien nommée, puisqu'elle est caractérisée, en effet, par des figures de mandarins qui ne sont ordinairement représentés que dans des scènes familières ayant beaucoup d'analogie avec celles de l'école artistique. Les mandarins sont des officiers civils ou militaires, des fonctionnaires plus ou moins élevés dans la hiérarchie : on les reconnaît, dans la peinture céramique, à leur costume, qui consiste en trois pièces principales : une toque semblable au bourrelet des enfants et rehaussée d'un bouton d'or travaillé, que surmonte un autre bouton, variant de couleur suivant l'ordre auquel appartient l'officier; un surtout tombant jusqu'à la cuisse, et deux plaques, l'une sur la poitrine, l'autre sur le dos, et distinguées par une figure gravée, qui est un pélican, une poule dorée, un *Khi-lin,* un paon, un lion, une panthère, une grue, un faisan... selon le grade de l'officier, et selon qu'il est militaire ou civil. Ce costume fut imposé au peuple chinois par la dynastie mongole actuelle, celle des Tsing, lorsqu'elle eut détrôné les Ming. Les pièces à mandarins ne peuvent donc avoir plus d'ancienneté que n'en a la dynastie des Tsing, dont le règne a commencé en 1615.

On distingue, dans la subdivision des porcelaines à mandarins, quelques variétés notables : les mandarins *à fonds filigranés,* c'est-à-dire

semés de rinceaux d'or très serrés, qui font valoir des réserves pour fleurs et oiseaux, et les grands médaillons à figures émaillées; les *mandarins rouges,* avec bordure noire à grecque d'or et mosaïque clathrée noire à traits d'or; les mandarins *chagrinés,* autrement dit hérissés de petits mamelons formant *chair de poule.*

Lorsque la pâte et l'émail sont assez purs pour qu'il en résulte une translucidité semblable à celle du jade blanc, ou, si l'on veut, des verres opalins, la porcelaine est dite *vitreuse.* C'est la porcelaine japonaise fabriquée en perfection à Imari, dans la province de Fizen. Elle est particulièrement la matière des coupes à saki, coupes très ouvertes, prenables par un pied conique assez élevé pour qu'on puisse, sans se brûler les doigts, la remplir de la liqueur fermentée du saki (vin de riz), que l'on offre et que l'on boit bouillante. La porcelaine vitreuse est souvent incrustée de demi-perles blanches et d'émaux en relief. Il est, du reste, d'autres vases en poterie translucide vitreuse : ce sont les tasses qui ont la forme de la fleur d'*hibiscus,* avec son calice joliment découpé en six lobes, avec ses nervures et ses pétales gravés dans l'épaisseur de la pâte; puis, les tasses délicates dont on a protégé la fragilité par un clissage en fils de bambou; ensuite, de grandes tasses couvertes, « plus minces, dit M. Jacquemart, que la porcelaine coulée de Sèvres, et dont le tournassage et la cuisson semblent un problème insoluble. On ne comprend pas comment une paroi à peine épaisse comme un papier a pu être formée d'abord d'une première couche d'argile, sur laquelle on a ensuite étendu une double épaisseur de couverte[1]. »

Le décor de la porcelaine d'Imari est en général net et sobre. Il présente des animaux naturels ou fantastiques, en or rehaussé de rouge; quelquefois on y a joint des figures familières, — nous en avons des exemples dans la collection Thiers.

A la suite des principales divisions proposées par les auteurs de l'*Histoire de la porcelaine*, et qui sont comme les jalons de la science céramo-

---

1. *Les Merveilles de la céramique.* Paris, Hachette, 1866.

graphique, viennent des fabrications exceptionnelles qui sont malheureusement si importantes et si nombreuses qu'elles demandent à elles seules une longue étude. Nous indiquons ici celles qu'il importe de connaître quand on veut devenir un curieux et qu'on aspire à être un jour passionné.

Les fabrications exceptionnelles sont : le blanc de Chine, le céladon, le bleu, le bleu turquoise, le violet, les craquelés, la porcelaine impériale, le grès cérame, le boccaro... et vingt autres encore.

Le *blanc de Chine* est estimé rien que pour la qualité de sa couverte, un peu translucide et dont la couleur onctueuse et tendre n'a rien de la crudité du blanc. Cette porcelaine n'est pas toujours sans décor, comme son nom semble l'indiquer. Elle est souvent décorée de fleurs, de bambous, de dragons en demi-relief, ou bien elle est enrichie d'ornements ajourés, de gaufrures et de bordures gravées.

Le *céladon* est une poterie dont la couverte semi-opaque a de la ressemblance avec le jade. De même que le nom de Céladon désigne dans le roman de l'*Astrée* un amant délicat et timide, de même on appelle céladon dans la céramique, aussi bien que dans les modes, une couleur pâle et *flou* qui varie du gris fauve au vert de mer, ou bien à ce bleu blanchissant qui est le bleu empois.

Les porcelaines bleues sont en Chine grandement estimées; aussi les appelle-t-on vases des magistrats. On y attache un très grand prix lorsqu'elles sont décorées en camaïeu bleu (c'est-à-dire bleu sur bleu) exécuté sur la pâte crue, avant qu'on l'ait revêtue de sa couverte.

Quant au bleu turquoise, c'est une glaçure dite de demi-grand feu, et il en est de même du violet, qui est tantôt pensée, tantôt de la nuance aubergine. Ces deux couvertes distinguent des porcelaines recherchées, et souvent elles sont associées dans les pièces figuratives, telles que lapins, chats, carpes, perroquets, chiens de Fô, chimères.

Ce que savent tous les amateurs au sujet du *craquelé* n'est point, pour cela, connu de tout le monde : c'est pourtant une invention admirable, qui consiste à transformer en un charmant décor ce qui était primitive-

ment un défaut de fabrication. Nous l'avons expliqué dans la *Grammaire des arts décoratifs :* quand la glaçure d'une poterie n'est pas dilatable et contractile au même degré que la pâte, elle tressaille, elle se fendille en tous sens, et ces tressaillures sont justement le craquelé. Si les fissures ne sont pas assez profondes pour compromettre la solidité de la poterie, si elles forment une multitude de polygones irréguliers, mais répartis à la surface du vase avec une certaine compensation équivalente à la régularité, le vase se trouve accidenté d'une manière agréable et comme enchemisé d'une fine guipure. Depuis longtemps les Chinois ont trouvé le secret de produire à volonté telle ou telle craquelure, grande ou petite, celle-ci prenant le nom de *truité.*

C'est surtout sur le céladon, pour en raviver la fine pâleur, qu'on ménage le craquelé; mais on ajoute souvent au charme de ce régulier désordre des ornements en relief, fleurs ou grecques, de sorte que les creux, étant remplis par une couverte plus épaisse en ces endroits qu'elle ne l'est sur les parties saillantes, ombrent le dessin et le font valoir sans altérer le galbe du vase. On appelle cette variété de décor le *céladon fleuri.*

On applique aussi l'ornement de la petite tressaillure du *truité* à des vases en grès cérame, dont la pâte en argile plastique dégraissée avec du sable et cuite à une très haute température fait la matière d'une poterie commune, d'apparence granuleuse, employée aux usages domestiques et qui est imperméable sans le secours d'aucun vernis. Mais cette substance, raffinée par le mélange qu'on en fait avec les éléments constitutifs de la porcelaine, devient susceptible de façonnages fins, délicats, et se prête à de jolis reliefs. Sa couleur triste, qui va du gris au brun, est souvent cachée sous une glaçure verte ou jaune; quelquefois, on laisse au grès cérame sa teinte naturelle sans le décorer autrement que par une sculpture déliée ou une gravure légère. On trouve aussi des grès cérames ornés de ce menu truité qu'on appelle *ventre de biche.*

La plus fine espèce de ces grès est celle que les Portugais ont nommée

buccaro, et que l'on nomme en France *boccaro.* La terre en est si serrée qu'on y peut fouiller des formes d'une élégance nette et précise. Quoique sa couleur soit triste, puisqu'elle est brune, rougeâtre ou gris de terre, on s'abstient ordinairement de la vernisser, de manière qu'elle forme par son aspect mat un contraste piquant avec la glaçure des autres poteries orientales. On en verra un échantillon curieux dans la collection Thiers.

Il nous reste à parler de la porcelaine impériale. Le jaune, dans la céramique chinoise, est la couleur réservée pour les services destinés à l'empereur. Il est tour à tour bouton-d'or, citron, jonquille, nankin, et, bien qu'il reçoive des décorations de couleurs diverses, il demeure, dans les pièces dont je parle, dominant et splendide. Mais il est une autre espèce de porcelaine, dite impériale, qui présente cette singularité, que les figures en sont copiées sur des modèles européens. Ce fut au temps de la Régence du duc d'Orléans, vers 1720, qu'on eut l'idée malencontreuse de faire exécuter dans les usines chinoises des décors dessinés en France. Il en résulta des produits hybrides, sans saveur, pour nous du moins, sans caractère, et d'un style dont l'originalité devait être infailliblement gâtée par le traducteur.

Telles sont les notions élémentaires qu'il nous a paru bon d'exposer ici à l'adresse des lecteurs qui sont aujourd'hui ce que nous étions, il y a quelque vingt ans, d'une ignorance parfaite en ce qui touche l'art céramique et la science céramographique. Ceux qui voudront pénétrer plus avant dans cet ordre de connaissances y trouveront certainement du plaisir en découvrant, l'une après l'autre, les innombrables variétés de porcelaines qu'ont inventées l'imagination des Chinois, le goût et l'esprit des Japonais : la porcelaine peau d'orange, la porcelaine flambée, le décor soufflé, la porcelaine bronze, la porcelaine miroir noir, la porcelaine laquée, le céladon blanc, et tous ces émaux dont la couleur serait impossible à définir par le langage si l'on n'en cherchait la définition, comme l'ont fait les Chinois, dans le dictionnaire de la nature; par exemple : les émaux bleu de ciel après la pluie, foie de mulet, pou-

mon de cheval, vert grenouille, vert peau de serpent, jaune d'anguille, blanc de riz, blanc de lune, jaune d'huile figée... Il faut réserver le bonheur de ces découvertes pour ceux qui aspirent à devenir un jour des curieux *passionnés*.

447-448. — DEUX POTICHES à couvercles, en ancienne porcelaine de Chine, décorées de fleurs aquatiques et d'oiseaux, en émaux de la famille rose. Le décor de l'une est semblable à celui de l'autre, si ce n'est dans quelques détails insignifiants. — Hauteur de l'une, 0,637; de l'autre, 0,642.

449-450. — DEUX PETITS VASES de forme cylindrique, en ancienne porcelaine de Chine, décorés en émaux de la famille verte, avec grandes figures de femmes dessinées dans des paysages; les pieds et les couvercles sont en cuivre doré. — Hauteur de l'un, 0,280; de l'autre, 0,282.

Les quatre pièces que nous venons de décrire, savoir, les deux vases cylindriques et les deux potiches de la famille rose, étaient dans la chambre à coucher de M. Thiers, qui les regardait avec raison comme particulièrement belles et qui les avait choisies parmi les plus précieuses de sa collection.

Les figures de femmes qui décorent les vases cylindriques se détachent sur un paysage clair, à peine indiqué, et qui les fait valoir. L'une, debout sous un palmier, tient un vase de fleurs en forme de bouteille au goulot évasé, et vient l'offrir à une dame assise; l'autre, placée sous un bambou, tient un éventail. Des palmettes régulières entourent le col du vase et surmontent une mosaïque pavée à réserve de pivoines. Des clôtures vertes ceignent un jardin sous-entendu; la dame assise est vêtue d'une longue robe chamois rosé, chamarrée d'or. Bien que ces deux vases se fassent pendant, les figures ne sont pas les mêmes sur le premier que sur le second. Ici deux femmes paraissent se défendre contre une couleuvre rouge; mais aucune frayeur n'est exprimée sur leurs impassibles visages.

Les deux potiches de la famille rose représentent l'une et l'autre un étang aux nélumbos. Dans le bas, barbotent des canards mandarins et

frétillent des carpes roses, d'autres vertes à ventre azuré. Plus haut, on remarque un oiseau rose, aux ailes bleues, dont le long bec se dresse en ligne droite vers le ciel; puis un autre oiseau huppé, à ventre jaune, puis des grues, puis des moucherons et des moustiques qui font frémir leurs ailes entre les fleurs pourpres du nélumbo et les épis roses et jaunes de je ne sais quelle graminée élégante. La plante aquatique est rendue avec beaucoup de vérité et de grâce. Les couleurs employées sont le rose, le rouge de fer, — qui est un rouge transparent, peu profond, — le bleu pâle, le jaune-citron, le vert d'eau et le violet de manganèse.

451. — PETIT FLACON TABATIÈRE de forme cylindrique en porcelaine de Chine décoré de figurines familières, peintes en bleu et en rouge de cuivre dans un paysage. — Hauteur, 0,075.

452. — PETIT FLACON semblable à celui qui précède. Celui-ci a un bouchon en forme de boule. — Hauteur, 0,082.

453. — PETIT VASE en forme de balustre, à quatre faces, en porcelaine de Chine, décoré de fleurs et de cinq figures d'enfants en ronde bosse. — Hauteur, 0,214; largeur, avec les figures, 0,115.

D'après les caractères chinois écrits sur ce vase, c'est un lettré qui le commanda, ce qui veut dire sans doute qu'il en souffla l'invention au potier. Cinq enfants veulent escalader le vase. A l'un des quatre angles, un petit Chinois fait la courte échelle à un autre. Trois méchants mômes, rasés, n'ayant qu'une touffe de cheveux sur les tempes, sont parvenus à grimper sur les épaules du vase, je veux dire sur la partie en retraite, et ils se tiennent là tant bien que mal, jusqu'à ce qu'ils aient la force de se hausser jusqu'à l'orifice; mais déjà l'un d'eux est sur le point de toucher, et il cherche à se cramponner à la paroi. Tous ces vauriens sont vêtus de couleurs tendres et fanées. Celui-ci a une robe vert d'eau; celui-là, une veste d'un bleu fouetté; les autres sont habillés de jaune

délavé, de rouge d'or passé, de lilas. Jolie invention, idée gracieuse, que celle de faire monter à l'assaut d'un vase précieux ces petits drôles capables d'aggraver leurs crimes par l'effraction et l'escalade !

454. — GRAND PLAT rond et creux en ancienne porcelaine de Chine, décoré en émaux de la famille rose. Dans le creux est représenté un départ d'amazones, comprenant dix figures, et sur le marli sont ménagés quatre médaillons à personnages. — Diamètre, 0,535.

Des dames de la cour, richement vêtues, regardent, du haut d'un balcon, partir deux amazones accompagnées de quatre serviteurs à pied. L'une monte un cheval rose, l'autre un cheval jaune-citron. Mais l'artiste, malgré son amour pour la nature, n'hésite pas à faire sortir des écuries impériales des chevaux revêtus de ces robes imaginaires. L'essentiel, pour lui, est de régaler nos regards par des couleurs tour à tour violentes ou apaisées. Au centre des médaillons sont peints quatre des huit génies dont la représentation est consacrée dans la décoration céramique. Chacun est caractérisé par une physionomie et ses attributs, qui sont un panier de fleurs, une gourde, un écran, un sac d'abondance. Les quadrillés du marli qui séparent les médaillons sont coupés de branches vertes et ils encadrent une fleur de pæonia. Le tout forme un spectacle réjouissant.

455. — GRAND PLAT rond et creux en ancienne porcelaine de Chine, décoré en émaux de la famille rose avec un marli jaune à réserves de médaillons. Ce plat fait pendant à celui qui précède, mais on n'y compte dans le creux du plat que sept figures. Ici, le motif est une promenade en bateau. Deux dames sont déjà montées dans la nacelle. Deux autres accompagnent un mandarin qui va y monter. Deux suivantes apportent l'une du thé sur un plateau, l'autre une collation dans un compotier couvert. Les médaillons du marli renferment les figures des quatre génies qui, avec ceux du plat précédent, complètent le nombre de huit. — Diamètre, 0,544.

456. — COUPE RONDE en ancienne porcelaine de Chine, décorée avec beaucoup de soin et de fini, en émaux de la famille rose. A l'extérieur sont représentés une poule et ses poussins et deux coqs qui se battent. Le plumage de ces volatiles est précieusement rendu. Les coqs ont la queue noire et le corps doré, comme des faisans. Deux autres coqs marchent, parmi des pivoines et des chrysanthèmes, sur un terrain accidenté de couches bleuâtres, tranchant sur

le beau vert des feuilles du pæonia. L'intérieur de la coupe est orné d'un bouquet de pivoines, et le marli, de compartiments réservés pour des fleurs et reliés par un travail clathré, c'est-à-dire grillagé, dans lequel des rosaces sont dessinées au trait sur un fond turquoise pâle. — Diamètre, 0,206; hauteur, 0,081.

457. — FLACON à col renflé, en ancienne porcelaine de Chine, décoré très finement d'oiseaux, de fleurs et de quelques ornements réguliers. Il porte une inscription en sens vertical. — Hauteur, 0,189.

Les Chinois n'ont pas, comme les Japonais, une sorte d'horreur pour la symétrie. Ils savent au contraire l'opposer à un heureux désordre. Le collier de ce flacon est serré par une bande de menus reliefs, d'un ton blanc de lait sur fond rose pâle. De ce collier, qui motive le renflement du col, s'échappent des palmes vertes régulièrement disposées. Les oiseaux peints sur la panse sont huppés, et leur plumage gris-vert est d'un aspect velouté. Les fleurs sont des roses et des marguerites à pétales bleus et à disque jaune. Les branches presque dénudées du prunier sur lequel sont perchés les oiseaux coupent la décoration de leurs lignes capricieuses. Les couleurs jetées avec grâce sur le blanc laiteux de cette porcelaine y forment une harmonie douce, caressante, ravissante.

458. — VASE OVOÏDE en porcelaine de Chine, avec couvercle en bois sculpté; il est décoré de fleurs émaillées sur fond bleu turquoise blémi. Sur socle et contresocle en bois sculpté. — Hauteur, sans le couvercle, 0,309.

Sur le fond délicieux de ce vase se marient et se perdent les verts de la feuille de rose et de la feuille d'œillet. Une chauve-souris, d'un rouge incarnat, fait une jolie tache, avec ses ailes étendues, sur le vert bleuissant du vase, et y forme un réveillon de couleur qui relève les pâleurs exquises d'une décoration tout exprès fanée.

459. — PETIT FLACON A ODEUR, de forme aplatie, en porcelaine de Chine. Il est décoré de dragons émaillés vert-émeraude et blanc d'ail, sur fond jaune-soufre. Le dragon blanc est gravé de tailles croisées. — Hauteur, 0,057; largeur, 0,054.

460. — PETITE COUPE OBLONGUE et figurative, en céladon vert d'eau de la Chine. Elle a la forme d'une fleur de nélumbo dont la tige et les feuilles sont en relief sur les flancs de la coupe. — Hauteur, 0,049; largeur, 0,155.

461. — BOITE A MÉDECINE à quatre compartiments en porcelaine blanche du Japon, décorée de figures sur ses deux faces. D'un côté, c'est un cavalier armé d'un arc et d'un carquois et monté sur un cheval vu par la croupe, qui s'enfonce dans un paysage où fleurissent des pruniers; de l'autre, ce sont deux guerriers, l'un à demi caché par un pli de terrain, l'autre ne laissant voir que sa tête et ses épaules. Le fond du ciel est ponctué d'or par places. La boîte est attachée par un cordon à un bouton lobé à décor d'or. — Hauteur, 0,077; largeur, 0,053.

462. — VASE de forme ronde surbaissée, en ancienne porcelaine de Chine, décoré de divinités de la mythologie chinoise. Socle en bois sculpté. — Diamètre, 0,272; hauteur, 0,231.

Le pourtour du vase représente la mer. Une jeune déesse vogue à la surface des flots sur une feuille de nélumbo. Elle est escortée des huit génies dont nous avons parlé plus haut, c'est-à-dire des génies canonisés qui sont portés par des monstres emblèmes de leur puissance. Sur l'épaule du vase apparaît, dans le ciel, le dieu de la longévité. Ici encore, les couleurs, soit que le temps les ait affaiblies, soit que l'artiste les ait voulues ainsi, ce qui est plus probable, les couleurs sont celles d'une peinture à l'eau que le soleil aurait à demi dévorées. Les verts ont jauni, les roses se sont délayés, les bleus se sont évanouis et sont à peine des lilas. On dirait des couleurs qu'un peintre aurait vues briller dans la lumière et qu'il se rappellerait vaguement dans la demi-obscurité d'un songe.

463. — GRAND VASE en ancienne porcelaine de Chine, de forme ovoïde allongée et dont les parois sont, dans leur milieu, presque verticales. Le col est évasé, la pâte est légèrement ondulée, comme si la couverte eût été coulée au lieu d'être obtenue par immersion; elle ressemble un peu à ce que l'on appelle la porcelaine peau d'orange; le vase est décoré de figures disséminées dans un paysage pâle, sur lequel s'enlèvent des touches vigoureuses de feuillages verts. — Hauteur, 0.573; diamètre de l'orifice, 0,226.

Que signifient les figures dont ce vase est décoré? Nous n'aurions pu le comprendre si l'interprète de l'ambassade de Chine n'avait eu la bonté de nous en donner l'explication. Deux génies jouent aux échecs, ils ont la physionomie souriante et intriguée. Leur table est dressée en plein

air, au milieu d'un paysage où sont peints, d'un ton franc, de grands rochers, de beaux arbres. Ces génies sont ceux du pôle nord et du pôle sud. L'un préside à la vie, l'autre à la mort. Un petit garçon leur apporte des fruits en pleurant. Il pleure parce qu'il doit mourir jeune ; ses parents l'ont adressé au génie de la longévité dans l'espérance que celui-ci gagnera la partie d'échecs; mais avant la fin du jeu les deux joueurs s'entendent pour accorder à l'enfant une plus longue vie, et ils décident qu'il vivra jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans... Voilà comment tant de figures que nous croyons insignifiantes ou purement décoratives, et dont les visages grimaçants touchent au grotesque, sont tantôt les héros d'une légende, tantôt les personnages d'un roman; tantôt des philosophes qui ont enseigné la sagesse et sont devenus des saints, tantôt enfin des hommes illustres, des ancêtres vénérés.

464. — VASE OVOÏDE, à col évasé, en ancienne porcelaine de Chine, décoré en émaux de la famille verte. On y compte treize figures émaillées, dont neuf à cheval. — Hauteur, 0,440; diamètre de l'orifice, 0,115.

Les observations de M. Albert Jacquemart en ce qui touche les vases de la famille verte se vérifient dans toutes les collections. Les couleurs en Chine ayant un caractère symbolique, il n'est pas surprenant qu'elles soient employées dans le blason des empereurs et qu'elles spécifient la livrée des diverses dynasties, qui ont eu chacune la leur. La dynastie des Ming, qui a régné depuis 1368 jusqu'en 1615, avait adopté le vert; aussi peut-on rapporter sûrement à cette période les vases où le vert domine; de même que le jaune étant la couleur favorite, la couleur officielle de la dynastie actuellement régnante en Chine, celle des Taï-Tsing, on regarde comme fabriqués sous leur influence les vases où domine le jaune.

Les vases de la famille verte sont ainsi nommés à cause du beau vert de cuivre qui abonde dans leur décoration et qui la distingue. Ils sont d'ailleurs toujours consacrés à la représentation des sujets religieux ou emblématiques, ou historiques, et par cela même ils sont des plus précieux, indépendamment de leur beauté particulière.



Imp. F. Frechon

Dans le vase ovoïde que nous avons devant les yeux, la composition est étrange, pleine de verve, de hardiesse et d'imprévu. On y a peint en émaux d'une teinte profonde un combat de piétons contre des cavaliers. Ceux-ci, comme s'ils s'étaient élancés du haut des cieux, traversent les espaces de l'air et vont se précipiter, bride abattue, sur des fantassins farouches, qui les menacent en se couvrant de leurs boucliers à tête de Méduse. Mais la Gorgone chinoise n'est pas d'une beauté divine comme celle qui rayonne sur l'égide de Minerve : c'est un monstre qui a les yeux d'un dragon, le hérissement d'un sanglier, la mâchoire d'un tigre. Les spectateurs intéressés de cette bataille épique de cavaliers célestes contre une armée humaine sont groupés sur des hauteurs. Ici, derrière un pli de terrain, dans la montagne, se tiennent en expectative trois personnages à cheval, dont deux dames richement vêtues et cuirassées d'or, l'une portant un drapeau jaune. Là, trois autres cavaliers armés de lances sont en observation sur une colline boisée, l'un d'eux portant un drapeau vert. Pour ajouter au fantastique du tableau qui tourne autour de cet admirable vase, les chevaux ont les tons roses de l'aurore, les tons glauques de la mer, ou la robe des fauves. Le cheval rose est monté par une jolie princesse qui porte des brassards. Elle combat avec grâce les fantassins qui combattent avec fureur. J'imagine que cette bataille symbolise la lutte de la dynastie des verts contre la dynastie des jaunes. De toute façon le vase est superbe et tout coloré de poésie.

465. — GRAND BOL en ancienne porcelaine de Chine, décoré au pourtour d'une course d'amazones. Il est sur un socle en bois sculpté. On y compte dix figures. — Diamètre, 0,395; hauteur, 0,167.

Les exercices équestres peints sur ce vase se passent dans le manège de l'empereur de la Chine. Il assiste dans une loge à la joute de ses femmes, qui caracolent, bondissent ou galopent à fond de train dans un jardin cerné de treillages enlacés de plantes grimpantes, et dont les entrées sont des berceaux de verdure.

Ici encore les chevaux ont revêtu des robes de fantaisie, jaunes, roses, tachetées de bleu empois. A l'intérieur de la coupe on voit dans le fond un des huit génies consacrés, et sur le haut du pourtour, une symétrie, par alternance, d'ornements à lambrequins, semés de pivoines, de chrysanthèmes et d'œillets. On ne peut qu'attacher un grand prix à ce vase, qui me semble porter tous les caractères de la famille archaïque.

466. — ASSIETTE D'ÉCHANTILLON en ancienne porcelaine du Japon, école dite artistique. Dans le creux de l'assiette est représentée une jeune femme jouant avec trois enfants. Sur le marli trois réserves à fleurs et trois armoriées, et le reste en mosaïque pavée. Les couleurs des costumes sont blondes, rose pâle, rouge d'or, gris-vert. Le dessous de l'assiette, sauf le milieu circulaire resté blanc, est rouge d'or. — Diamètre, 0,204.

467. — GRAND PLAT rond et creux dans lequel est peinte une course d'amazones montées sur des chevaux jaunes, roses, noirs, tigrés. Les figures à cheval sont au nombre de sept. Le marli est décoré de six médaillons à personnages, séparés par des fleurs, sur un fond piqueté de noir. — Diamètre, 0,571.

468. — AUTRE GRAND PLAT rond, faisant pendant à celui qui précède. Le décor est un sujet de pêche. Sur le devant est amarrée une jonque. Les figures de pêcheurs sont au nombre de dix-sept, sans compter celles qui occupent les médaillons réservés dans le marli. — Diamètre, 0,561.

469. — GROSSE POTICHE en ancienne porcelaine de Chine, décorée en émaux de la famille verte, figures et paysage. Le couvercle est surmonté d'une boule en bleu fouetté. Il est surbaissé. — Hauteur, 0,667.

Comme tous les vases de la famille verte, cette potiche est décorée de figures historiques, ou plutôt, cette fois, anecdotiques. On y a représenté un empereur et une impératrice de la dynastie des Ming partant pour la chasse au faucon. Afin de laisser briller les personnages vêtus de vert, sur le fond blanc de la couverte, l'artiste a indiqué à peine quelques accidents de terrain, des montagnes éloignées, un kiosque avec son treillage et des saules pleureurs. Mais, en tournant le vase, on voit s'élever, depuis le culot jusqu'à l'épaule de la potiche, de grands beaux

arbres à feuillages en éventail, comme ceux du latanier, d'un beau vert de cuivre, des rochers et une haute plante à feuillage rose de chair, du même ton que les nuages.

Les figures principales sont à cheval, au nombre de cinq. L'un tire un coup de fusil à un oiseau huppé, à longue queue et à plumage tacheté; l'autre lance une flèche à un animal qu'on ne voit point; un autre tient un gerfaut sur le poing; un quatrième porte une espèce de lance à houppe. Le cinquième personnage à cheval est l'impératrice : elle porte un diadème d'or et une robe rose. Les figures à pied sont un veneur avec son sabre, les valets de chiens, ceux qui tiennent les fusils de rechange, les femmes qui servent les chasseurs et la reine, et qui, par respect sans doute, tiennent leurs mains cachées dans leurs manches pagodes. Les chevaux, les cavaliers, les hommes et les chiens sont dessinés de verve, au bout du pinceau, sans calque, sans poncif, avec une liberté charmante, un esprit surprenant et un fonds de savoir qui empêche les grosses fautes, sans empêcher les incorrections de détail et les petites tortures infligées à la forme. Sur le couvercle sont peintes, dans des médaillons, des figures d'enfants.

470-471. — DEUX VASES en forme de balustre à quatre pans, en ancienne porcelaine de Chine, décorés en émaux de la famille rose, sur un fond filigrané en couleurs. Ces deux vases sont montés sur des pieds de bronze imitant le bambou, et les pans du balustre sont cernés aux quatre angles par un double filet également de bambou imité en porcelaine. — Hauteur, 0,652.

Ces deux vases sont absolument semblables. Ils présentent, l'un et l'autre, sur leurs quatre faces, des figures dans un paysage, des médaillons à personnages, semblables à des feuilles de papier accrochées aux branches, et des fonds partiels en filigrane qui, par un dessin de convention, imitent les flots de la mer, et qui laissent voir, au bout des paysages, de petites marines. Ces deux pièces offrent des particularités rares et sont estimées un très grand prix par les plus fins connaisseurs.

472. — VASE de forme ovoïde allongée, en porcelaine craquelée, gris de Chine. Décor bleu à plantes aquatiques, oiseaux et canards. — Hauteur, 0,31.

Le craquelé de cette porcelaine est de deux espèces. Il est à grandes fentes sur le fond décoré de plantes et d'oiseaux, et il est *truité* sur tout le reste du vase. Il en résulte deux gris différents du plus charmant effet : l'un d'un gris poussière, l'autre d'un gris tirant sur le gris de lin. Le décor bleu est large, fait d'un pinceau libre et franc, sous couverte.

473. — PETIT VASE de forme cubique très allongée, en porcelaine de Chine, décoré de figures et de fleurs en émaux de la famille verte, sur socle mobile. Dans le haut des parois extérieures se relève en bosse une branche de fleurs. Les pétales de la fleur présentent trois mamelons, le fond de la couverte est d'un vert d'eau pâle. Les émaux font sur la couverte une légère saillie. Deux faces sont ornées de figures habillées de vert et de rouge tendre. Sur l'une, on voit un enfant et une jeune femme conduisant un vieillard qui s'appuie sur les épaules de l'enfant. En haut et en bas, une bordure en mosaïque verte jaspée, avec fleurs roses au milieu. — Hauteur, 0,25; largeur, 0,057.

474-475. — DEUX POTICHES sans couvercle, en porcelaine vitreuse du Japon, à décor de figures, de fleurs, d'oiseaux et d'armoiries. Dans le bas de la panse sont représentés, deux fois sur le même vase, une femme élégante et un enfant qui lui tient un parasol. Les deux sujets sont séparés par des branches de pêcher en fleur. Les armoiries sont en or cerné de noir. Le rouge et l'or brillent partout, mais un or mince qui ne fait à la surface aucune saillie. La pâte est translucide, vitreuse, et ce sont là deux échantillons, absolument semblables entre eux, de la porcelaine d'Imari, connue d'ailleurs dans le commerce sous le nom de porcelaine du Japon. — Hauteur, 0,371.

476. — VASE en forme de balustre, en ancienne porcelaine de Chine, décoré de fleurs et d'oiseaux en émaux de la famille verte. — Hauteur, 0,464.

Je n'ai jamais vu de vase dont la coloration fût plus riche, le décor plus touffu, le dessin plus ample, plus franc, plus fin et plus large tout ensemble. Des arbustes noueux se tordent sur le bombement de la surface. Il s'en échappe des feuilles et des fleurs de nélumbo, des œillets, des chrysanthèmes. Les tiges sont piquetées de noir, les corolles passent, selon la fantaisie de l'artiste et les besoins de l'harmonie optique, par les tons rose, rouge de vert, vert de cuivre, violet de manganèse. Des loriots au plumage vert, des oiseaux de paradis, acclimatés dans les jardins de

l'imagination orientale, traversent le blanc de la couverte, un blanc sur lequel aurait un instant glissé de l'eau de mer. Des papillons se posent sur la plante aquatique, les uns diaprés, les autres noirs ou bien aux ailes ocellées. Des moucherons, des demoiselles bourdonnent, dans ce concert de couleurs. C'est un enchantement pour les yeux, une récréation pour l'esprit.

477-478. — DEUX GRANDS VASES se faisant pendant et absolument pareils, en porcelaine de Chine craquelée. Ils sont oblongs, à quatre faces et ressemblent à deux pyramides tronquées réunies par la base, la supérieure en retraite sur l'inférieure. Ces vases sont décorés de figures émaillées et portent de nombreuses inscriptions, dont l'une nous apprend qu'ils ont été fabriqués sous la dynastie des Tong, laquelle florissait du VIIe au Xe siècle. Chaque vase présente huit figures principales, deux sur chaque face. Sur les quatre pans de la pyramide supérieure sont peintes des figures plus petites. Dans les intervalles entre les personnages sont figurés des bracelets, des miroirs, des livres, des pierres tumulaires sur lesquelles sont écrites des épitaphes. Socles en bronze doré. — Hauteur, 0,543 ; largeur, 0,193 et 0,198.

C'est le premier interprète de l'ambassade chinoise qui a bien voulu traduire pour nous l'inscription qui donne la date de ces vases, et une autre inscription disant que l'un des personnages représentés, un général, a été célébré dans un éloge écrit par l'empereur. Les autres figures sont les portraits en pied de généraux fameux et de princesses appartenant à la dynastie des Tong. A parler franchement, bien que ces vases ne soient pas modernes, il nous paraît que leur ancienneté a été surfaite par l'inscription qui les fait remonter au IXe siècle ou au delà. On sait que les Chinois, sachant le prix qu'on attache aux ouvrages les plus anciens, ne se font pas scrupule d'antidater leurs porcelaines et d'y falsifier les indications de règnes, les *nien-hao*. Mais il est certains indices auxquels on peut reconnaître si un vase est réellement très ancien, je veux dire s'il est d'une date antérieure au XVIIe siècle. Avant que les Chinois eussent connaissance des arts de l'Occident, avant que le commerce les eût mis en rapports constants avec les nations de l'Europe, ce qui n'eut lieu qu'au XVIe siècle et, pour les Hollandais en particulier, qu'à partir de 1602, année où fut fondée la Compagnie des Indes orientales des *Provinces-Unies,* les figures représentées dans la peinture céramique

en Chine n'étaient pas *modelées*. Le nez, les yeux, la bouche étaient indiqués au trait et les cheveux plaqués de noir. Le visage était cerné par un simple contour, et cette manière de dessiner les têtes humaines resta invariable jusqu'au moment où les Hollandais introduisirent dans les ateliers chinois des modèles européens. En copiant ces œuvres étrangères sur leurs porcelaines, les Chinois s'habituèrent à les modeler, c'est-à-dire à y mettre des ombres et des demi-teintes pour faire tourner la joue et saillir le nez, pour creuser l'arcade des sourcils, pour exprimer par une touche de noir la prunelle de l'œil, la profondeur d'une bouche ouverte, la retraite du col pour le menton. Il va sans dire que l'imitation de nos modèles fut, dans les commencements surtout, gauchement exécutée. Les poils de la barbe furent comptés, les yeux entourés d'une ombre colorée semblable au rouge que les actrices mettent au-dessus et au-dessous des paupières, au moment d'entrer en scène, sans compter que l'expression de ces figures imitées fut une grimace plus grimaçante encore que celle des anciens magots. Les poils de la barbe tombaient en lignes droites. On peut donc regarder comme ayant une date postérieure au XVIe siècle les porcelaines dont les figures sont modelées comme nous venons de le dire. Après tout, c'est déjà une ancienneté respectable que celle d'un ouvrage fabriqué il y a environ trois siècles; mais, sous le bénéfice des observations qui précèdent, nous croyons que les deux vases en question ne remontent pas au delà du XVIIe siècle, ou sont des copies modernisées dans ce temps-là, d'après des pièces beaucoup plus anciennes.

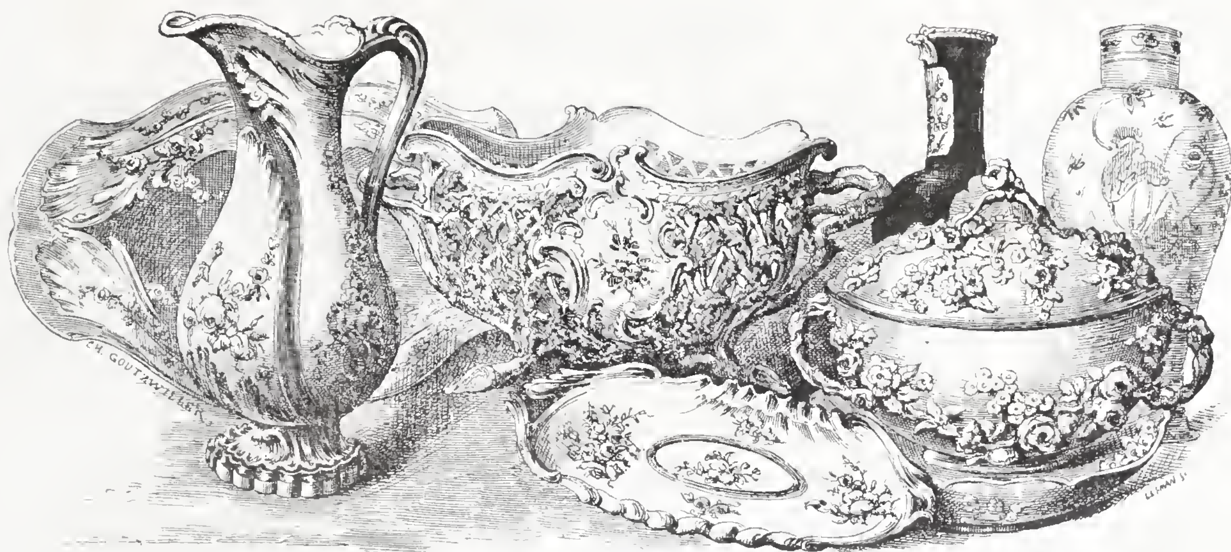
479-480. — DEUX POTICHES à huit pans et à couvercles, en ancienne porcelaine de Chine, décorées en émaux de la famille rose. Les huit faces sont ornées par alternance de plantes fleuries et de personnages. L'arbuste planté sur une face se tord pour aller fleurir sur l'autre. Les figures appartiennent au genre familier. Une femme, à la fenêtre d'un pavillon de jardin, salue un personnage bien mis qui passe au pied du pavillon. Une jeune fille tient dans ses bras un lapin blanc. Deux autres offrent des fruits à un perroquet sur son perchoir. Sur les huit pans du col, des figurines alternent avec des animaux aquatiques, carpes roses, écrevisses, crabes. Les deux potiches se font pendant, bien que les figures soient différentes. — Hauteur de l'une, 0,690; de l'autre, 0,698.

481. — GRANDE POTICHE couverte, en ancienne porcelaine de Chine, décorée en émaux de la famille rose. Elle offre au pourtour de la panse de grandes figures de divinités vêtues de riches costumes et placées chacune sur des feuilles de plantes marines nageant sur les flots. Le bord supérieur ainsi que la partie supérieure de la panse présentent des fleurs et des lambrequins. — Hauteur totale avec le couvercle, 0,830 ; diamètre de l'orifice, 0,230.

482. — VASE en forme de balustre, — ou vase biforme (selon la dénomination de Brongniart), — en ancienne porcelaine de Chine, décoré de grandes figures de divinités chinoises, dans un paysage, émaillées en couleurs. — Hauteur, 0,372.

Sur ce vase biforme, qui est de la famille rose, on a peint trois génies, dont deux ont des têtes modelées, ombrées en rouge incarnat. L'un d'eux, vêtu de jaune et de rose, portant sur les épaules une fourrure vert-pistache et une gourde par-dessus, marche en riant, le pied droit sur une échasse. En tournant le vase, on y voit un arbre tordu et noueux, qui semble dessiné à l'encre de Chine.





TROISIÈME PARTIE

COLLECTION DE MADAME THIERS

PORCELAINES

Dans la description qui précède et qui a trait aux porcelaines de la Chine et du Japon appartenant à la collection de M. Thiers, M. Charles Blanc dit qu'il se propose de terminer le Catalogue par cette troisième partie, relative aux porcelaines de Saxe et de Sèvres collectionnées par Madame Thiers. Il n'a, malheureusement, pas eu le temps d'exécuter son projet, il est mort laissant inachevé un travail qu'il pouvait faire avec d'autant plus de compétence qu'il avait suivi avec intérêt l'accroissement successif de cette précieuse collection. On ne trouvera donc pas ici le commentaire qui, dans les première, deuxième et quatrième par-

ties, accompagne la description de chaque objet d'art et fait de ce catalogue une étude aussi intéressante qu'instructive.

Ce qui suit est la reproduction de l'inventaire rédigé par M. Mannheim, après la mort de Madame Thiers.

PORCELAINES DE LA CHINE ET DU JAPON

483-484. — DEUX VASES en forme de carafe, à panse sphérique et col long légèrement évasé, en ancienne porcelaine de Chine, fond bleu fouetté et à quatre réserves de fleurs décorées en émaux de la famille verte. Ils sont garnis de montures en bronze doré. — Hauteur totale, 0,420 et 0,410.

485-486. — DEUX VASES formés chacun d'une carpe reposant sur un rocher, en ancienne porcelaine du Japon. Elles sont décorées au naturel, et le rocher est rehaussé de taches vertes et brunes. — Hauteur, 0,320.

487. — UNE ASSIETTE d'échantillon en ancienne porcelaine de Chine, décor dit artistique. Dans le creux de l'assiette sont deux coqs, ainsi que des rochers et des fleurs, émaillés de noir, de jaune, de bleu, de rose et de vert. Au pourtour, un lambrequin bleu clathré de noir se détache d'une bordure à fond jaune rehaussée de quadrillages. Le marli, à rosaces dessinées au trait sur fond rose, présente trois réserves oblongues décorées de fruits et de fleurs polychromes, ainsi que trois dragons exécutés en émail noir et or et formant rosaces.

Le pourtour extérieur est émaillé en rouge d'or; le fond est blanc. — Diamètre, 0,206.

488-489. — DEUX PLATS RONDS en ancienne porcelaine de Chine, décorés en émaux de la famille rose, avec rehauts de dorure. Au fond, une corbeille de fruits et de fleurs. Au marli, compartiments émaillés bleu clair et rose, relevés de branches de roses et de pêchers, avec six réserves symétriques contenant des vases de formes variées. — Diamètre, 0,430.

490-491. — DEUX COMPOTIERS RONDS en ancienne porcelaine de Chine, à bords découpés et marbrés de brun. Au centre, rochers, haies, fleurs et papillons en décor polychrome, avec rehauts de dorure.

Le bord supérieur, à fond rouge clair, est décoré de feuillages réservés en blanc et or. — Diamètre, 0,238.

492. — TASSE RONDE de forme basse et sans anse, avec soucoupe, en ancienne porcelaine mince de la Chine, fond clathré d'or à réserves symétriques renfermant des branches de fleurs

émaillées en couleur et encadrées d'ornements verts et roses. Les bords sont décorés de quadrillages au trait sur fond rose, et la tasse présente au fond un panier fleuri. — Tasse : hauteur, 0,042; diamètre, 0,074. Soucoupe : diamètre, 0,018.

493 à **496**. — QUATRE TASSES de forme arrondie, dite campanulée, en ancienne porcelaine de Chine, décor polychrome à fleurs. Le bord intérieur présente une couronne de fleurs et le fond une fleurette. — Hauteur, 0,048; diamètre, 0,088.

497 à **499**. — TROIS TASSES de forme arrondie et sans anse, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Chine, décorées en émaux de la famille rose, à fleurs, haies et oiseaux. Au bord, rosaces et quadrillages au trait sur fond émaillé rose, avec réserves de fleurs. — Tasses : hauteur, 0,040; diamètre, 0,071. Soucoupes : diamètre, 0,118.

500 à **503**. — QUATRE SOUCOUPES provenant du même service que les pièces qui précèdent. — Diamètre, 0,118.

504. — THÉIÈRE à panse bursaire, à goulot droit et à couvercle surmonté d'une graine, en ancienne porcelaine de Chine, de même décor et provenant du même service que les soucoupes et les tasses qui précèdent. — Hauteur, 0,120; largeur, 0,030.

505 à **507**. — TROIS TASSES de forme arrondie et légèrement évasée, et deux soucoupes, en ancienne porcelaine de Chine, décorées en émaux de la famille rose.

Les soucoupes offrent au bord un quadrillage au trait sur fond bleu clair, ainsi que des fleurettes roses. Au fond, une couronne d'ornements et de fleurs sur fond bleu et rose, à quadrillages d'or et au trait. Au centre de cette couronne, une branche de pivoine, ainsi qu'un vase dans lequel est une plume de paon.

Les tasses présentent à l'extérieur une couronne analogue à celle des soucoupes, et la bordure intérieure est semblable. Le motif du centre des soucoupes est reproduit au fond des tasses. — Tasses : hauteur, 0,040; diamètre, 0,086. Soucoupes : diamètre, 0,139.

508 à **510**. — TROIS TASSES hautes à anse, en ancienne porcelaine de Chine, décorées en émaux de la famille rose. Au pourtour, deux vases et une corbeille contenant des fleurs. Au bord supérieur, bande bleu turquoise, à quadrillages dessinés au trait et fleurettes émaillées rose. — Hauteur, 0,065; diamètre, 0,060.

511. — TASSE de forme arrondie, avec soucoupe, en ancienne porcelaine mince de la Chine, décorée en émaux de la famille rose.

La tasse présente au pourtour un paysage accidenté, avec habitation, rochers et fleurs. Le bord intérieur est décoré d'une bande rose à quadrillages et rosaces dessinés au trait, avec quatre réserves contenant une fleur et des feuillages. Au fond, une fleurette.

La soucoupe présente un paysage analogue à celui de la tasse, et son bord, émaillé rose, offre également quatre réserves de fleurs. — Tasse : hauteur, 0,037 ; diamètre, 0,072. Soucoupe : diamètre, 0,118.

512 à **515**. — QUATRE TASSES de forme arrondie, sans anse, avec soucoupes, en ancienne porcelaine du Japon, à décor de fleurs et bordure d'ornements en bleu, rouge et or à l'intérieur, et à fond brun uni, dit capucin, à l'extérieur. — Tasses : hauteur, 0,040 ; diamètre, 0,064. Soucoupes : diamètre, 0,105.

516. — SOUPIÈRE oblongue et à pans, avec couvercle surmonté d'une fleur, et à anses formées de têtes d'animaux, en ancienne porcelaine de Chine, dite de l'Inde ; décor polychrome. Au pourtour, larges bouquets de fleurs, et bordure d'ornements à la base en rouge et or.

Le couvercle présente à son bord des imbrications rouges, des cailloutages sur fond bleu clair et des fleurs. La fleur qui lui sert de bouton est décorée en rouge et or, avec feuillages verts. — Hauteur, 0,210 ; longueur, 0,370 ; largeur, 0,230.

517. — PLAT oblong et à pans, provenant du même service que la soupière qui précède et pouvant lui servir de plateau. — Longueur, 0,370 ; largeur, 0,300

518. — PETITE COUPE oblongue et évasée, en ancienne porcelaine blanche, dite de l'Inde, à branches de fleurs, rochers et écureuils en relief, et décorée au bord intérieur d'ornements et de fleurs polychromes.

Le bord supérieur est garni en cuivre doré, avec poignée mobile de même matière. — Hauteur, 0,073 ; longueur, 0,133 ; largeur, 0,086.

519 à **535**. — DIX-SEPT ASSIETTES en ancienne porcelaine, dite de l'Inde, à treillis gaufré en relief et à marli découpé, décorées de jetées de fleurs émaillées en couleur. — Diamètre, 0,234.

536. — UNE ASSIETTE d'échantillon en ancienne porcelaine du Japon, école dite *artistique*. Dans le creux de l'assiette est représentée une jeune femme jouant avec trois enfants. Sur le marli, trois réserves à fleurs et trois armoriées, et le reste en mosaïque pavée. Les costumes sont de couleur blonde, rose pâle, rouge d'or, gris-vert. Le dessous de l'assiette, sauf le milieu circulaire, resté blanc, est rouge d'or. — Diamètre, 0,204.

537-538. — DEUX ASSIETTES en ancienne porcelaine de Chine, fond rouge d'or et double réserve simulant des rouleaux superposés décorés de fleurs et d'un coq polychromes. — Diamètre, 0,220.

539-540. — DEUX ASSIETTES analogues à celles qui précèdent. Celles-ci présentent sept réserves, dont une en forme de rosace et les six autres en forme de feuille, décorées de fleurs, d'oiseaux et d'insectes. — Diamètre, 0,220.

541-543. — TROIS ASSIETTES en ancienne porcelaine, dite de l'Inde, à bords festonnés et décor polychrome. Au fond, larges bouquets de fleurs; au bord extérieur du marli, couronne d'ornements dorés simulant des fleurs de lis. — Diamètre, 0,230.

544 à 547. — QUATRE PETITS PLATS OVALES en ancienne porcelaine, dite de l'Inde, à décor polychrome. Au marli, large filet émaillé vert, rehaussé de couronnes, d'ornements dorés, et quatre bouquets de fleurs. Au fond, un chiffre dans un médaillon encadré de fleurs et retenu par des rubans verts. — Longueur, 0,162; largeur, 0,129.

548 à 550. — DEUX TASSES hautes à anse et trois soucoupes en ancienne porcelaine de Chine, dite de l'Inde, à bord bleu étoilé et cerné d'ornements d'or. Chacune des pièces présente un double écusson portant des chiffres ou initiales dorés. Ces écussons sont suspendus à des nœuds de rubans et surmontés de fleurs; le tout émaillé bleu. — Tasses : hauteur, 0,067; diamètre, 0,069. Soucoupes : diamètre, 0,140.

551. — PLATEAU A SUCRE, de forme oblongue et à contours, en ancienne porcelaine, dite de l'Inde, décoré de festons de fleurs polychromes au bord, et offrant au centre un médaillon ovale suspendu à un nœud de ruban et encadré de fleurs. Le médaillon est décoré d'une tête laurée de profil à droite, se détachant sur un fond d'émail rose. — Longueur, 0,165; largeur, 0,135.

552. — CUVETTE OVALE, à bords festonnés et à moulure, en ancienne porcelaine, dite de l'Inde; décor polychrome à fleurs, et bordure d'ornements dorés, à contours rouges. — Longueur, 0,382; largeur, 0,214.

PORCELAINES DE SAXE

553. — VASE A PANSE OVOÏDE sur piédouche, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Il est couvert de myosotis en relief, décorés en bleu, et présente dans son pourtour deux réserves formant médaillons, avec filet saillant servant d'encadrement. Chacun de ces médaillons présente en décor polychrome un groupe de personnages en costumes Watteau dans des parcs.

Ce vase est garni d'une monture en bronze doré qui se compose d'une base à ressauts supportant quatre dauphins, dont les corps viennent garnir le vide formé par le pied du vase, puis d'une moulure à oves à sa partie inférieure, et enfin d'un couvercle composé d'ornements rocaille découpés à jour et surmonté d'un dragon. (Vers 1750.) — Hauteur totale, 0,530.

554. — VASE PIRIFORME à piédouche et à couvercle, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Ses anses sont garnies de branches de fleurs et de fruits en

haut relief, et il est garni sur les côtés de deux statuettes d'Amours, debout, en ronde bosse. Chacune des deux faces principales du vase offre un mascaron de femme en relief, et la panse est décorée de groupes de fruits peints en couleur.

Le piédouche et le col offrent des ornements rocaille en relief qui sont, ainsi que les branches de fleurs et de fruits en relief du vase, rehaussés de rose, de vert, de jaune et de dorure. (Période de 1760 à 1765.) — Hauteur, 0,335; largeur, 0,230.

555-556. — DEUX PETITS VASES en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Chacun d'eux repose sur une terrasse garnie de fleurettes et d'arbustes, dont les branches viennent former anses au vase. Sur la terrasse se trouve également un chien en arrêt devant un faisan. Le tout en décor polychrome.

Marque en bleu au grand feu (*les deux épées croisées,* période de 1755 à 1760). — Hauteur, 0,177 et 0,170; largeur, 0,150.

557. — CORBEILLE OBLONGUE et à contours, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), gaufrée à ornements rocaille, treillis à jour, à quatre pieds et à deux anses formées de branchages, dont les ramures et les feuillages, décorés en vert, viennent s'appliquer en relief sur le treillis découpé.

Les ornements rocaille de cette pièce sont ombrés de rose et rehaussés de dorure; les médaillons extérieurs et l'intérieur sont décorés de bouquets de fleurs polychromes.

Marque en bleu (période de 1770 à 1775). — Hauteur, 0,147; longueur, 0,340; largeur, 0,200.

558-559. — DEUX SOCLES OBLONGS à contours et à pourtour profilés, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Ils sont décorés de bouquets de fleurs polychromes, placés irrégulièrement.

Marque en bleu au grand feu (vers 1755). — Hauteur, 0,040; longueur, 0,150; largeur, 0,100.

560-561. — DEUX PLAQUES OBLONGUES découpées à jour et provenant de la galerie d'un surtout de table, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Chacune d'elles se compose d'ornements rocaille, de palmes et d'une couronne de feuillages, le tout gaufré en relief et rehaussé de dorure.

Sans marque. — Hauteur, 0,090; largeur, 0,185.

562-563. — DEUX GROUPES en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Chacun d'eux se compose d'une terrasse semée de fleurettes en relief, d'un chien en arrêt devant un faisan et des perdrix, et d'un petit vase décoré de fleurs polychromes et entouré de branches de fleurs rapportées en haut relief, dont la tige principale prend naissance sur la terrasse. — Hauteur, 0,170; largeur, 0,150.

564-565. — DEUX STATUETTES en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), à décor polychrome, représentant :

L'une, un joueur de musette. Il est debout sur une terrasse rocaille décorée d'ornements rocaille gaufrés, rehaussés de dorure et de fleurettes rapportées en relief. Il est vêtu d'un habit rosé et d'un chapeau noir relevé sur le devant de la tête. — Hauteur, 0,320.

L'autre, une joueuse de vielle. Elle est debout sur une terrasse semblable à celle de la figure qui lui fait pendant. Elle est vêtue d'une jupe rosée, d'un corsage et d'un tablier jaunâtres, et sa tête est couverte d'une fanchon. — Hauteur, 0,330.

566. — GROUPE en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). — Officier, en costume vert, tenant son épée de la main droite et montant un cheval blanc, tacheté de brun, qui se cabre. Il porte le grand cordon et la plaque de l'ordre de Saint-André de Russie. La terrasse garnie d'un tronc d'arbre placé sous le corps du cheval et de feuillages verts, est encadrée d'ornements rocaille rehaussés de dorure. Le harnachement du cheval ainsi que le tapis de la selle sont violets et couverts d'ornements dorés. La lame de l'épée ainsi que la bride et le mors sont en argent gravé et doré.

Marque en bleu au grand feu, en partie effacée (vers 1750). — Hauteur, 0,260; largeur, 0,240.

567-568. — DEUX STATUETTES en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), représentant :

L'une, un berger debout, en costume vert, gilet rose, culotte noire et coiffé d'un chapeau blanc à rubans roses. Il joue de la musette; un chien couché et un mouton paissant sont à ses pieds. La terrasse, ornée de fleurettes polychromes et servant de base à un tronc d'arbre, repose sur des ornements rocaille rehaussés de dorure. — Hauteur, 0,260.

L'autre, une bergère debout jouant de la flûte à bec. Elle est vêtue d'un corsage vert et d'une jupe à fleurs polychromes et coiffée d'une fanchon blanche. Un mouton est couché à ses pieds. La terrasse est analogue à celle de la statuette qui précède et qui lui fait pendant. — Hauteur, 0,250.

Marque en bleu au grand feu sur chacune de ces deux pièces (période de 1750 à 1755).

569. — PIGEON RAMIER, grandeur nature, en ancienne porcelaine de la manufacture de Meissen (Saxe). Il est décoré au naturel et repose sur une terrasse émaillée de vert.

Sans marque (vers 1770). — Hauteur, 0,235; largeur, 0,320.

570. — FIGURINE en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), à décor polychrome. — Enfant bacchant nu, le corps ceint d'une branche de vigne; il est assis sur un socle carré à côtés cintrés et rentrants, rehaussé de dorure. Il vide un verre de la main gauche et tient une grappe de raisin de la main droite.

Sans marque (période de 1760 à 1765). — Hauteur, 0,130.

571-572. — DEUX STATUETTES en porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), à décor polychrome, représentant :

L'une, un berger debout, en costume rayé vert et rose et coiffé d'un chapeau rond jaune clair, garni, ainsi que le costume, de rubans roses. Il s'appuie du bras gauche sur un tronc d'arbre et tient une colombe au col de laquelle est suspendu un message. Sur la terrasse, un mouton debout et, au pourtour du socle, des ornements en relief rehaussés de dorure. — Hauteur, 0,190.

L'autre, une bergère debout, vêtue d'un corsage violet, d'une jupe rayée bleu et rose et d'une double jupe jaune relevée. Elle est coiffée d'un large chapeau violacé, garni de rubans violets, et tient de son bras droit une petite cage ouverte et vide. Un mouton est couché à ses pieds. Le pourtour du socle offre un décor semblable à celui de la statuette qui précède et qui lui fait pendant. — Hauteur, 0,180.

Marque en bleu au grand feu surmontée d'une étoile (période de la fin du XVIIIe siècle. Marcolini, directeur).

573-574. — DEUX BAGUIERS en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), composés :

L'un, d'une figurine d'homme, vêtu d'une tunique à fleurs, à demi couché sur une terrasse à ornements rocaille et tenant une petite corbeille oblongue et à contours, décorée de jetées de fleurs.

L'autre, d'une figurine de femme, le sein découvert, les jambes nues et vêtue d'un corsage violacé à fleurettes d'or et d'une jupe jaune à fleurs. Comme la figurine qui précède et qui lui sert de pendant, elle est à demi couchée, tient une petite corbeille oblongue et à contours décorée de jetées de fleurs et repose sur une terrasse composée d'ornements rocaille rehaussés de dorure.

Marque en bleu au grand feu (vers 1760). — Hauteur, 0,120 ; largeur, 0,170.

575-576. — DEUX PETITES STATUETTES en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), représentant :

L'une, un jeune garçon debout, vêtu de jaune et d'une culotte rose. Il joue de la flûte et du tambourin. La terrasse est garnie de feuillages verts. — Hauteur, 0,140.

L'autre, une jeune fille debout, vêtue d'un corsage vert, d'un pardessus rose, d'une jupe à fleurs et d'un tablier à fleurs polychromes sur un fond jaune. Cette statuette, qui fait pendant à celle qui précède, repose sur une terrasse garnie de feuillages verts. — Hauteur, 0,123.

Marque en bleu au grand feu (vers 1765).

577-578. — DEUX STATUETTES D'ENFANTS JARDINIERS, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), représentant :

L'une, un jeune garçon debout, vêtu d'une veste jaune à fleurs polychromes, d'un gilet vert et d'une culotte rose. Il tient un bâton de la main droite, et un panier de légumes est suspendu à son bras gauche. Il est coiffé d'un large chapeau violet. — Hauteur, 0,130.

L'autre, une jeune fille debout, la tête nue, vêtue d'un corsage jaune et d'une double jupe violacée. Elle porte un panier de fleurs de son bras droit. — Hauteur, 0,120.

Marquées en bleu (vers 1760).

SERVICES ET PIÈCES DE SERVICES

579. — POT ROND à panse sphérique et à deux anses, avec couvercle et plat rond, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Le vase, à décor polychrome, présente sur chacune de ses faces un groupe de Chinois entourés de plantes et d'attributs divers reposant sur un lambrequin composé d'ornements et de rinceaux à fond violet. Les entre-deux des sujets sont occupés par des jetées de fleurs.

Le couvercle, à décor analogue, présente quatre groupes de figures et offre à son centre une figurine de Chinois assis en ronde bosse et lui tenant lieu de bouton.

Le plat présente au marli quatre médaillons oblongs représentant des vues de ports de mer avec personnages vêtus à l'orientale. Les entre-deux et la chute sont couverts d'ornements dorés, et le fond est décoré de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu (vers 1740). — Pot : hauteur totale, 0,190; diamètre, 0,160. Plat : diamètre, 0,225.

580. — POT, avec couvercle, faisant pendant à celui qui précède, présentant un décor analogue et accompagné de son plat. — Pot : hauteur totale, 0,190; diamètre, 0,160. Plat : diamètre, 0,225.

581. — ÉCUELLE RONDE à deux anses formées de deux branches enlacées, couvercle surmonté d'une fraise lui tenant lieu de bouton, et plateau rond à bords festonnés, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Le fond violet est décoré d'imbrications rehaussées de petites rosaces dorées, et chacune des parties de cette pièce offre deux médaillons ovales et à contours, qui renferment, en décor polychrome, des oiseaux dans des paysages, avec encadrements composés d'ornements rocaille et de festons de fleurs. Le fond du plateau est décoré d'un oiseau entouré d'un treillis vert et de fleurs.

Marque en bleu (période de 1740 à 1750). — Écuelle : hauteur, 0,130; diamètre, 0,132. Plateau : diamètre, 0,219.

582. — ÉCUELLE RONDE à deux anses, avec couvercle et plateau, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Cette pièce, dorée à l'intérieur et réservée en blanc à l'extérieur, est couverte de festons et de branches de fleurs en haut relief. L'intérieur du couvercle ainsi que le centre du plateau, à fond d'or, présentent un médaillon rond décoré d'un paysage avec personnages en camaïeu carmin.

Marque en bleu (vers 1760). — Écuelle : hauteur, 0,160; diamètre, sans les anses, 0,130. Plateau : diamètre, 0,220.

583. — ÉCUELLE semblable à celle qui précède. Les fleurs qui décorent celle-ci sont pour la plupart des roses.

Marque en bleu (vers 1760). — Écuelle : hauteur, 0,150; diamètre sans les anses, 0,180. Plateau : diamètre, 0,220.

584. — ÉCUELLE RONDE à deux anses, avec couvercle et plateau, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), couverte de branches de vigne polychromes exécutées en haut relief, et décorée de médaillons de paysages avec personnages dans le goût de Watteau. Les deux médaillons de l'écuelle et ceux du couvercle sont encadrés d'ornements rocaille gaufrés en relief, mais réservés en blanc. Les anses de l'écuelle et la poignée du couvercle sont formées de branches qui servent de points de départ aux grappes de raisin.

Le plateau à bords festonnés présente trois groupes de deux figures Watteau dans des paysages séparés par des branches de vigne en haut relief, le tout en décor polychrome. Le centre dudit plateau est décoré d'un bouquet de fleurs. Deux petites anses en vermeil ont été rapportées ultérieurement à son bord.

Marque en bleu (vers 1760). — Écuelle : hauteur, 0,130; diamètre, 0,140. Plateau . diamètre, 0,240.

585. — GRANDE TASSE à deux anses, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

La tasse, légèrement évasée à sa partie supérieure et à base profilée, a ses anses formées de branchages. Elle est couverte de myosotis légèrement en relief, décorés au naturel, et offre sur chacune de ses deux faces une réserve encadrée d'ornements émaillés rose, avec rehauts de dorure. Ces réserves sont décorées de groupes de personnages costumés dans le goût de Watteau dans des paysages; l'un de ces groupes représente un berger jouant de la flûte et accompagné par une jeune femme jouant de la mandoline, l'autre, un sujet familier à trois figures.

Cette pièce est dorée à l'intérieur.

La soucoupe, à bords festonnés, présente un décor analogue, sauf dans les deux réserves et dans le médaillon central, qui sont décorés de bouquets de fleurs polychromes.

Marque en bleu (vers 1750). — Tasse : hauteur, 0,095; diamètre, 0,098. Soucoupe : diamètre, 0,190.

586. — THÉIÈRE de forme sphérique, à anse ornée d'une coquille et à goulot terminé par une tête de dragon fantastique, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Son décor polychrome consiste en deux médaillons, dont l'un représente une vue de port de mer, et l'autre un paysage avec scène de patineurs. Ces sujets sont encadrés d'ornements violacés, rouges et or, avec entre-deux de fleurs. Le couvercle, décoré d'un paysage et d'une marine, est surmonté d'une graine dorée.

Marque en bleu (vers 1750). — Hauteur, 0,107 ; largeur totale, 0,200.

587. — COUPE de forme hémisphérique, à couvercle, provenant du même service que la théière qui précède et offrant un décor analogue.

Marque en bleu (vers 1750). — Hauteur, 0,093; diamètre, 0,110.

588-589. — DEUX TASSES hautes, légèrement évasées et à anse, avec soucoupes, provenant également du même service et offrant un décor analogue. Le bord intérieur des tasses présente des ornements et des quadrillages dorés.

Marque en bleu (vers 1750). — Tasses : hauteur, 0,068; diamètre, 0,068. Soucoupes : diamètre, 0,128.

590. — POT A LAIT de forme surbaissée, reposant sur trois pieds de lion, à une anse ornée, goulot doré et à couvercle bombé, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Il est décoré de médaillons polychromes représentant des entrées de ports de mer, avec personnages encadrés d'ornements rouges, violets et or.

Les deux sujets qui décorent le couvercle ne sont pas encadrés d'ornements.

Marque en bleu (vers 1750). — Hauteur, 0,110 ; largeur, 0,140.

591. — GRAND BOL ROND, à côtes en spirale et à bords gaufrés à grains d'orge, avec couvercle surmonté d'un groupe de deux enfants à demi couchés (jeune garçon et jeune fille), en ronde bosse et tenant des branches de vigne, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Il est décoré de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu (vers 1780). — Hauteur totale, 0,305 ; diamètre, 0,300.

592-593. — DEUX COMPOTIERS MODÈLE COQUILLE, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), gaufrés à petites nervures à l'extérieur et décorés à l'intérieur de jetées de fleurs polychromes. Le bord supérieur est doré.

Marque en bleu (période de 1775 à 1780). — Longueur, 0,250 ; largeur, 0,230.

594 à 597. — QUATRE COMPOTIERS semblables à ceux qui précèdent et provenant du même service, mais plus petits.

Marque en bleu (période de 1775 à 1780). — Longueur, 0,217 ; largeur, 0,192.

598 à 600. — TROIS PLATEAUX A CONTOURS, à gaufrures intérieures simulant en bas-relief une marguerite épanouie et des feuillages, et à anse formée d'une branche contournée en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Les feuilles sont décorées au naturel, et le reste du plateau présente des jetées de fleurs polychromes. Les bords supérieurs sont rehaussés d'un filet d'or.

Marque en bleu (période de 1770 à 1775). — Longueur, 0,230 ; largeur, 0,250.

601. — PLATEAU analogue à ceux qui précèdent. Celui-ci simule à l'intérieur une pivoine épanouie gaufrée en bas-relief, et son anse est garnie d'un bouton de pivoine. Les contours de la fleur sont rosés, les feuilles sont décorées au naturel, et le fond présente un large bouquet de fleurs polychromes, ainsi qu'un papillon.

Marque en bleu (période de 1770 à 1775). — Longueur, 0,227 ; largeur, 0,216.

602 à 613. — DOUZE ASSIETTES à bords festonnés, marli ajouré et à gaufrures simulant la vannerie, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Elles sont décorées de jetées de fleurs polychromes et leur bord est doré.

Marque en bleu (période de 1770 à 1775). — Diamètre, 0,235.

614-615. — DEUX BEURRIERS, formés chacun d'un petit chou à feuilles vertes et nervures roses, adhérent et placé au centre d'une assiette semblable à celles qui précèdent. Porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Marque en bleu (période de 1770 à 1775). — Beurrier : hauteur, 0,090; longueur, 0,125; largeur, 0,095. Assiette ou plateau : diamètre, 0,235.

616-617. — DEUX BEURRIERS semblables à ceux qui précèdent, mais sans plateaux adhérents. Porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe).

Marque en bleu (période de 1770 à 1775). — Hauteur, 0,090; longueur, 0,120; largeur, 0,092.

618-619. — DEUX TASSES basses, modèle cul-de-poule, à une anse, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe). Elles sont décorées au bord d'imbrications bleues, d'ornements rocaille violacés et de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu (période de 1760 à 1765). — Tasses : hauteur, 0,047; diamètre, 0,078. Soucoupes : diamètre, 0,132.

620. — TASSE AVEC SOUCOUPE, de même porcelaine et de même décor que celles qui précèdent. Les imbrications bleues de celle-ci sont contournées d'ornements rocaille dorés.

Marque en bleu au point (vers 1780). — Tasse : hauteur, 0,047; diamètre, 0,078. Soucoupe : diamètre, 0,135.

621 à 655. — CABARET en ancienne porcelaine de la manufacture royale de Meissen (Saxe), décoré d'oiseaux perchés sur des arbustes, le tout en couleur, sur fond blanc.

Il se compose de : Deux grandes cafetières : hauteurs, 0,240 et 0,230. Une théière : hauteur, 0,120. Deux sucriers : hauteur, 0,100. Un pot à lait : hauteur, 0,145. Un flacon à thé, sans couvercle : hauteur, 0,100. Un plateau à sucre de forme oblongue et à contours : longueur, 0,175; largeur, 0,135. Dix-huit tasses à thé, forme cul-de-poule, avec soucoupes. Tasses : hauteur, 0,047; soucoupes : diamètre, 0,135. Sept tasses à café, de forme arrondie, avec soucoupes. Tasses : hauteur, 0,070; soucoupes : diamètre, 0,135. Deux bols : hauteur, 0,085; diamètre, 0,162.

Les pièces sont bordées d'or, et les grandes pièces ont leurs anses formées de branches d'arbre rattachées à la panse par des fleurettes en relief et polychromes.

Marque en bleu et au point (période de 1775 à 1780).

PORCELAINES DE VIENNE

656. — SURTOUT DE TABLE à fond de glace, de forme contournée, avec bandeau et à quatre pieds composés d'ornements rocaille juxtaposés, en ancienne porcelaine de la manufacture impériale de Vienne, décorés de jetées de fleurs polychromes, avec rehauts de dorure.

Marque en bleu (vers 1770). — Hauteur, 0,072; longueur, 0,520; largeur, 0,042.

657 à **659**. — TROIS ASSIETTES en porcelaine de Vienne, décorées au marli d'une couronne d'ornements très fins en or, avec rehauts de feuillages verts et de perles carmin. Cette couronne est placée entre deux bandes bleues portant chacune un rang de perles d'or; à la chute du marli et au-dessous d'un large filet doré se trouve un motif rayonnant et à rosaces, exécuté en or.

Marque en bleu. — Diamètre, 0,242.

660. — TASSE DROITE à anse carrée et soucoupe, en porcelaine de Vienne, à bandes vert clair, décorées d'un treillis de vigne exécuté en or et placées entre des bandes brunes à réserves losangées décorées de rosaces dorées. La tasse offre, dans un médaillon quadrangulaire et en décor polychrome, les figures de Vénus et d'Adonis entourées d'Amours.

Marque en bleu. — Tasse : hauteur, 0,059; diamètre, 0,062. Soucoupe : diamètre, 0,137.

661. — TASSE DROITE à anse carrée et soucoupe, en porcelaine de Vienne à double zone, rosée et bleu violacé, décorées de rinceaux, de cariatides ailées, d'oiseaux et de dragons en or. La tasse présente, dans un médaillon ovale et en décor polychrome, le sujet du *Serment d'amour* d'après Fragonard.

Marque en bleu. — Tasse : hauteur, 0,062; diamètre, 0,064. Soucoupe : diamètre, 0,137.

PORCELAINES DIVERSES D'ALLEMAGNE

662 à **668**. — TÊTE-A-TÊTE, en ancienne porcelaine dure de la manufacture royale de Berlin, décoré de groupes de personnages dans le goût de Watteau dans des paysages en camaïeu carmin rosé, et de dentelles d'or au bord.

Il se compose de : Un plateau oblong et à contours avec deux anses formées d'ornements rocaille, rehaussés d'ombres carmin et d'or : longueur, 0,420; largeur, 0,300. Une théière cylindrique à couvercle surmonté d'une fleur et à manche en bois noir tourné : hauteur, 0,140. Un sucrier à couvercle bombé surmonté d'une fleur : hauteur, 0,090; diamètre, 0,084. Un pot à lait à une anse, avec couvercle surmonté d'une fleur : hauteur, 0,098. Un flacon à thé de forme quadrangulaire aplatie, avec bouchon de cuivre doré : hauteur, 0,075; largeur, 0,060. Deux tasses modèle cul-de-poule, avec soucoupes. Tasses : hauteur, 0,045; diamètre, 0,075. Soucoupes : diamètre, 0,122. Chaque tasse est décorée à l'intérieur d'un bouquet de roses à feuillage vert.

Marque en bleu (le sceptre), vers 1770.

669-670. — DEUX URNES de forme surbaissée et ovale de plan, en ancienne porcelaine dure de Louisbourg (Wurtemberg), à deux anses cariatides de femme ailée, se terminant en rinceaux et venant se rattacher à des rosaces saillantes décorant la panse. Cette dernière offre dans son pourtour des mufles de lion, des rinceaux et des rosaces, le tout décoré en

rose. Les cariatides sont décorées au naturel, les cannelures de la gorge sont émaillées bleu, et les couvercles sont surmontés d'un anneau.

Marque en bleu au chiffre du duc Charles-Eugène, fondateur de la fabrique en 1760. — Hauteur, 0,270; largeur, 0,310.

671 à 676. — SIX ASSIETTES à bords festonnés et à nervures rayonnantes, en ancienne porcelaine dure de Nymphenbourg (Bavière). Elles sont décorées de festons de fleurs polychromes au marli et présentent au fond les lettres A et T enlacées, exécutées à l'aide de fleurs en couleur et en or.

Marquées à l'aide d'un cachet imprimé dans la pâte (vers 1780). — Diamètre, 0,238.

677 à 679. — GARNITURE DE TROIS VASES, en ancienne porcelaine de la manufacture ducale de Furstenberg (Brunswick), décorés de bustes d'empereurs romains, de profil, en grisaille sur fond carmin, dans des couronnes de feuilles de laurier polychromes. Les entre-deux sont décorés de trophées d'armes.

Le vase du milieu, à panse ovoïde, a deux anses formées de têtes de satyres en haut relief, reliées par des guirlandes de laurier; le tout doré, ainsi que la gorge et le couvercle godronné du vase.

Les deux autres vases, de forme analogue, ont leurs anses formées de têtes de boucs, reliées par des festons de vigne en relief; le tout doré, ainsi que les feuilles saillantes du culot de la gorge et du couvercle.

Marque en bleu, composée de la lettre F tracée au pinceau. — Grand vase : hauteur, 0,355; largeur, 0,170. Petits vases : hauteur, 0,280; largeur, 0,155.

680-681. — DEUX ASSIETTES à marli découpé à entrelacs, en ancienne porcelaine de Furstenberg, décorées au centre d'un médaillon ovale à fond brun, sur lequel se détachent divers attributs en grisaille, entourés d'ornements polychromes. Sur les entrelacs du marli courent des festons de feuillages verts ainsi qu'un large filet rose. — Diamètre, 0,240.

682. — VEILLEUSE EN DEUX PARTIES, en ancienne porcelaine de Hœchst (duché de Nassau), dite de Mayence, à décor polychrome composé de compartiments irréguliers à figures, festons de fleurs et oiseaux encadrés d'ornements dorés et entre-deux couvert de rosaces dessinées au trait en carmin rosé. La partie inférieure, légèrement conique, est garnie de deux petites anses à feuilles vertes et présente deux mascarons saillants de satyres, décorés au naturel et disposés pour laisser passer et renouveler l'air. La partie supérieure forme réchaud et elle est garnie de deux ailettes horizontales en forme de palmettes, rehaussées de carmin rosé et de dorure. Le couvercle dudit réchaud est bombé, et son bouton est formé d'une graine.

La petite coupe placée à l'intérieur est garnie d'une poignée rocaille.

Marque à la roue en carmin (vers 1760). — Hauteur totale, 0,205; diamètre à la base, 0,128.

PORCELAINES DE VINCENNES ET DE SÈVRES

683. — VASE SUR PIÉDOUCHE bas à culot profilé et à gorge évasée, en ancienne porcelaine de Vincennes, pâte tendre, à fond bleu, caillouté d'or, imitant le lapis. Il est orné sur les côtés de branches d'œillets en ronde bosse qui lui tiennent lieu d'anses et qui sont décorées au naturel.

Chacune de ses faces présente un médaillon de forme contournée, décoré d'une scène de danse au milieu d'un parc, le tout peint en couleur et dans le goût de Watteau. Ces médaillons sont encadrés d'ornements gravés en creux et dorés. Le piédouche offre également deux médaillons de paysages et des fleurettes en relief; le culot est décoré de godrons simulés se détachant en blanc et or sur fond bleu.

Marque composée de deux L ornées et enlacées, surmontées d'une fleur de lis, le tout en bleu sur fond de biscuit. Ce vase a été fabriqué vers 1745. — Hauteur, 0,280; diamètre au sommet, 0,260.

684. — CORBEILLE ovale évasée et festonnée à sa partie supérieure, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Son pourtour extérieur présente des nervures et des fleurons saillants décorés en rose avec rehauts de dorure.

Marque en bleu, lettre C (1755). — Hauteur, 0,090; largeur au sommet, 0,176.

685-686. — DEUX CORBEILLES à quatre lobes, de même qualité et de même décor que celle qui précède.

Marque en bleu, lettre D (1756). — Hauteur, 0,067; diamètre au sommet, 0,145.

687-688. — DEUX SEAUX à rafraîchir, à quatre lobes et à deux anses ornées, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu dit de Vincennes. Chacun d'eux présente deux réserves décorées d'oiseaux et d'arbustes polychromes, encadrées de fleurs et de feuillages dorés.

Marque en bleu, lettre B (1754). — Hauteur, 0,123; diamètre sans les anses, 0,130.

689-690. — DEUX SEAUX OU JARDINIÈRES à quatre lobes, à bords festonnés et à deux anses ornées, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à branches de fleurs gaufrées en relief. Le bord supérieur et les anses sont rehaussés de hachures bleues et d'or.

Marque en bleu, sans date (vers 1755). — Hauteur, 0,127; diamètre sans les anses, 0,130.

691. — SEAU A RAFRAICHIR petit modèle, à deux anses à enroulements, en ancienne

porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de filets bleus et carmin autour desquels s'enroulent des branches de myosotis et de laurier.

Marque en bleu, lettres LL (1787); les peintures par Taillandier. — Hauteur, 0,110; diamètre sans les anses, 0,124.

692. — SEAU A RAFRAICHIR moyen modèle, à deux anses à enroulements, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de bouquets de fleurs polychromes. Les anses sont ombrées de bleu et de dorure, et le bord supérieur offre des filets bleus reliés par des feuillages d'or.

Marque en bleu, lettre P (1767); les peintures par Levé père. — Hauteur, 0,133; diamètre sans les anses, 0,135.

693. — GROUPE. — *La Source,* figurée par une nymphe assise sur des rochers, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre.

Elle est vêtue d'une jupe bleu turquoise et d'une jupe rayée de rose, avec entre-deux à fleurettes d'or en relief. Elle tient de la main gauche une urne marbrée, et le rocher est décoré au naturel.

Marque en bleu, lettre I (1761), et au-dessous la lettre K, sigle du peintre. — Socle rocaille en bronze ciselé et doré. — Hauteur sans la monture, 0,3 0; largeur, 0,420. Hauteur avec la monture, 0,360; largeur, 0,520.

694-695. — POT A EAU ET CUVETTE, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu turquoise et larges réserves décorées de bouquets et de festons de fleurs polychromes.

Le pot a la forme d'une buire à anse, avec ornements gaufrés et dorés encadrant les médaillons.

La cuvette, de forme oblongue et à contours, présente à l'intérieur un décor analogue à celui du pot.

La cuvette porte comme marque les deux LL enlacées, ainsi que la lettre A (indiquant la date de 1753), et le pot, la lettre B (indiquant l'année 1754). — Hauteur du pot, 0,230; largeur de la cuvette, 0,367.

696. — POT A EAU en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu de Vincennes. Il offre sur chacune de ses faces une réserve contournée, décorée d'oiseaux dans des paysages, le tout en couleur. Ces médaillons sont encadrés d'ornements et de fleurs dorés, rehaussés de parties gravées au trait. — Hauteur, 0,240.

697. — CUVETTE OBLONGUE ET A LOBES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée intérieurement et extérieurement de festons de fleurs et d'ornements en camaïeu bleu. L'intérieur est rehaussé de feuillages d'or, et le bord supérieur ainsi que la base sont dorés.

Marque en bleu, époque Louis XV. — Profondeur, 0,081; longueur, 0,278; largeur, 0,220.

698. — POT A POMMADE de forme cylindrique et à couvercle plat surmonté d'une rose en ronde bosse, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu, lettre B (1754); sigle du peintre, formé d'une serpette renversée. — Hauteur, 0,075; diamètre, 0,060.

699. — POT A POMMADE analogue à celui qui précède.

Marque en bleu, lettre L (1763); au-dessous de la marque, les initiales B. T., que nous croyons être le sigle du peintre Binet. — Hauteur, 0,070; diamètre, 0,053.

700. — AUTRE POT A POMMADE de même porcelaine et de même décor que ceux qui précèdent. Le bouton du couvercle de celui-ci est formé d'un citron.

Marque en bleu. Initiales M. C. et marque du peintre Bertrand. — Hauteur, 0,068; diamètre, 0,052.

701. — POT A POMMADE pour les lèvres, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu turquoise, décoré de feuillages dorés et d'une réserve ovale contenant une rose polychrome.

Marque en partie effacée, et initiales C. M., du peintre Commelin, et L. F., d'un doreur inconnu. — Hauteur, 0,039; diamètre, 0,047.

702. — ŒILLÈRE de forme oblongue sur piédouche circulaire, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurs polychromes et à bord supérieur dentelé d'or.

Marque en bleu sur biscuit, lettre G (1759). — Hauteur, 0,039; largeur, 0,043.

703 à 730. — SERVICE DE TABLE en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs polychromes, de hachures bleues dont la disposition a reçu le qualificatif de *feuille de chou,* et avec rehauts de dorure.

Il se compose de :

TROIS COUPES RONDES ou bols à bords festonnés et à décor intérieur et extérieur (703 à 705). — Hauteur, 0,090; diamètre, 0,270.

DEUX COUPES semblables à celles qui précèdent, mais plus petites (706-707). — Hauteur, 0,075; diamètre, 0,230.

QUINZE COMPOTIERS RONDS à bords festonnés et à décor intérieur. Les contours, gaufrés à l'extérieur, sont rehaussés de hachures bleues (708 à 722). — Diamètre, 0,235 et 0,225.

DEUX COMPOTIERS en forme de coquille (723-724). — Diamètre, 0,200.

UN SUCRIER OBLONG avec couvercle et plateau adhérent (725). — Hauteur, 0,120; longueur, 0,240.

UN BEURRIER ROND, avec couvercle, garni d'une attache carrée, et plateau adhérent (726). — Hauteur, 0,085; diamètre, 0,200.

QUATRE ASSIETTES à bords festonnés et gaufrés (727 à 730). — Diamètre, 0,240.

731 à 808. — SERVICE DE TABLE en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs polychromes, de hachures bleues, et rehaussé de dorure.
Il se compose de :

TROIS SOUPIÈRES OBLONGUES à contours, avec anses et à quatre pieds feuillagés. Les couvercles sont surmontés de groupes de légumes, parmi lesquels se trouve un artichaut (731 à 733). — Hauteur, 0,260; longueur, 0,330.

UNE SOUPIÈRE analogue à celles qui précèdent, mais moins grande (734). — Hauteur, 0,210; longueur, 0,300.

DEUX AUTRES SOUPIÈRES analogues à celles qui précèdent, mais de forme ronde (735-736). — Hauteur, 0,260; longueur, 0,310.

DEUX PLATS OBLONGS et à contours, avec ornements gaufrés en relief et simulant des anses (737-738). — Longueur, 0,460; largeur, 0,380.

DEUX PLATS analogues à ceux qui précèdent, mais à gaufrures différentes (739-740). — Longueur, 0,460; largeur, 0,380.

DEUX AUTRES PLATS analogues à ceux qui précèdent, mais plus petits (741-742). — Longueur, 0,400; largeur, 0,300.

DEUX SEAUX A RAFRAICHIR de forme cylindrique, à trois pieds bas, à deux anses quadrangulaires et à couvercle à bord droit et poignée à anneau au centre. L'un d'eux a un double fond (743-744). — Hauteur, 0,200; diamètre, 0,200.

SIX PLATEAUX RONDS à contours et sur pied bas, à ornements gaufrés (745 à 750). — Hauteur, 0,035; diamètre, 0,250.

PLATEAU à double étage, de même modèle que ceux qui précèdent (751). — Hauteur, 0,070; diamètre, 0,230.

CINQUANTE ASSIETTES PLATES à bords festonnés (752 à 801). — Diamètre, 0,240.

PLATEAU à six lobes et à contours, sur pied bas, avec ornements gaufrés au bord (802). — Hauteur, 0,030; diamètre, 0,210.

SIX POTS A SORBETS en forme de vase, à bord évasé et à une anse à volute ornée (803 à 808). — Hauteur, 0,065.

809 à 1066. — SERVICE DE TABLE en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs polychromes et de filets bleus, avec rehauts de dorure.

Il se compose de :

DEUX FROMAGÈRES oblongues, avec anses rehaussées de hachures bleues (809-810). — Hauteur, 0,017 ; largeur, 0,310.

DOUZE COMPOTIERS modèle coquille (811 à 822). — Diamètre, 0,225.

HUIT COMPOTIERS ronds à bords festonnés (823 à 830). — Diamètres, 0,210 et 0,220.

TROIS COMPOTIERS carrés à contours (831 à 833). — Diamètre, 0,220.

PLATEAU ovale et à contours (834). — Longueur, 0,270 ; largeur, 0,195.

DEUX PLATEAUX modèle losange et à contours (835-836). — Longueur, 0,305 ; largeur, 0,253.

UN MORTIER octogone avec décor intérieur et extérieur (837). — Hauteur, 0,088 ; diamètre, 0,247.

UN SALADIER rond à bords festonnés, avec décor intérieur et extérieur (838). — Hauteur, 0,081 ; diamètre, 0,247.

DEUX COMPOTIERS simulant chacun une feuille de chou (839-840). — Longueur, 0,250 : largeur, 0,225.

HUIT SALIÈRES à trois places, avec anses triples, reliées à l'aide d'un ruban bleu. Trois d'entre elles sont décorées à l'intérieur (841 à 848). — Hauteur, 0,090 ; diamètre, 0,100.

TREIZE SALIÈRES oblongues et à contours, à deux places (849 à 861). — Hauteur, 0,039 ; longueur, 0,130 ; largeur, 0,070.

NEUF SALIÈRES simples, de forme oblongue et à contours (862 à 870). — Hauteur, 0,037 ; longueur, 0,082 ; largeur, 0,062.

DEUX MOUTARDIERS l'un d'eux monté en vermeil (871-872). — Hauteur, 0,100 et 0,075.

UN PLATEAU DE MOUTARDIER de forme oblongue et à contours (873). — Longueur, 0,184 : largeur, 0,138.

DEUX PORTE-HUILIERS oblongs, avec galeries à jour (874-875). — Longueur, 0,270 ; largeur, 0,140.

QUATRE SAUCIÈRES oblongues, à deux anses doubles, enlacées (876 à 879). — Longueur, 0,230 ; largeur, 0,170.

QUATRE BEURRIERS ronds, avec couvercles et plateaux adhérents. Un des couvercles est en pâte dure (880 à 883). — Diamètre, 0,200.

DEUX SALADIERS ronds et à côtes (884-885). — Hauteur, 0,078 ; diamètre, 0,265.

QUATRE SUCRIERS oblongs, avec couvercles et plateaux adhérents (886 à 889). — Hauteur, 0,120 ; longueur, 0,280.

QUATRE SUCRIERS oblongs et à quatre lobes, avec couvercles surmontés d'attaches à doubles branches (890 à 893). — Hauteur, 0,120 ; longueur, 0,150.

TROIS PLATEAUX oblongs et à quatre lobes, pouvant accompagner trois des sucriers qui précèdent (894 à 896). — Longueur, 0,240; largeur, 0,202.

VINGT-QUATRE POTS A CRÈME à une anse et à couvercle surmonté d'une fleur (897 à 920). — Hauteur, 0,080.

CINQ POTS A CRÈME semblables, mais à couvercle surmonté d'un fruit (921 à 925). — Hauteur, 0,080.

VINGT-CINQ POTS A SORBETS en forme de vases, à bord supérieur évasé et à une anse à enroulements (926 à 950). — Hauteur, 0,064.

SOIXANTE-HUIT ASSIETTES PLATES, à marli gaufré à grains d'orge et à bords festonnés (951 à 1018). — Diamètre, 0,240.

UNE ASSIETTE analogue à celles qui précèdent, mais sans gaufrures (1019). — Diamètre, 0,250.

QUARANTE-SEPT ASSIETTES PLATES, à bords festonnés et marli gaufré, à fleurs et ornements (1020 à 1066). — Diamètre, 0,250.

1067 à **1136**. — SOIXANTE-DIX ASSIETTES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bords festonnés, marli gaufré à ornements simulant des arceaux rehaussés de bleu et décor polychrome à jetées de fleurs. — Diamètre, 0,250.

1137 à **1144**. — HUIT ASSIETTES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bords festonnés, marli gaufré à branches de vigne et ornements simulant des arceaux, ces derniers rehaussés de bleu, et décor polychrome à fleurs. — Diamètre, 0,260.

1145. — ASSIETTE semblable aux assiettes qui précèdent, mais qui est plus petite. — Diamètre, 0,240.

1146-1147. — DEUX ASSIETTES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à ornements au marli, gaufrés en relief, rehaussés de bleu et d'or. Elles sont décorées de fleurs polychromes. — Diamètre, 0,260.

1148. — ASSIETTE semblable aux assiettes qui précèdent, mais qui est plus petite. — Diamètre, 0,240.

1149 à **1151**. — TROIS ASSIETTES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bords festonnés, et marli gaufré à ornements rehaussés de dorure.

Au fond, Amours dans un paysage, en camaïeu carmin. L'un d'eux est à demi couché sur un panier de fleurs; un autre, assis, retient deux colombes à l'aide d'un ruban, et le dernier, couché, tient une colombe que sa compagne paraît vouloir défendre.

Marque au point en bleu (environ 1750). — Diamètre, 0,242.

1152-1153. — DEUX ASSIETTES à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Le marli, gros bleu, caillouté d'or, présente trois réserves oblongues et à contours contenant des bouquets de fleurs polychromes et encadrés de dorure. Un bouquet de fleurs et de fruits décore le fond.

Marque en bleu, lettre H (1760). — Diamètre, 0,239.

1154-1155. — DEUX ASSIETTES à bords festonnés et marli gaufré, à petites côtes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées au fond de jetées de fleurs polychromes. Le marli bleu de roi présente trois réserves oblongues de fleurs polychromes encadrées d'ornements et de fleurs dorés. Hachures d'or à la chute du marli.

Marque en bleu, lettre Q (1768); le décor par Le Bel jeune. — Diamètre, 0,245.

1156-1157. — DEUX ASSIETTES à bords festonnés et marli gaufré à petites côtes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Au fond, jetée de roses polychromes; au marli, œils-de-perdrix et pois en or et couleurs, avec trois réserves ovales, contenant chacune une rose et encadrées d'un double filet d'or.

L'une est marquée en brun et porte la lettre R (1769); l'autre est marquée en bleu, lettre U (1772). — Diamètre, 0,245.

1158. — ASSIETTE à bords festonnés et marli gaufré à branches de fleurs et ornements, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Le marli offre trois groupes d'attributs guerriers et d'instruments de musique divers exécutés en décor polychrome. Le fond présente une couronne et des festons de fleurs.

Cette pièce ne porte aucune marque. Elle nous paraît avoir été exécutée vers 1770. — Diamètre, 0,238.

1159. — ASSIETTE CREUSE à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée au marli de jetées de roses et d'un double feston de lauriers s'enlaçant autour de deux larges filets d'or. Au centre, bouquets de roses dans une bordure dorée.

Marque en bleu, lettre Y (1775), initiale L., du peintre Levé père, et initiales L. G., de Le Guay, doreur. — Diamètre, 0,238.

1160. — ASSIETTE PLATE à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de roses polychromes et offrant au bord du marli une couronne de feuilles de laurier. Le bord extérieur est doré, et un large filet d'or décore la chute du marli.

Marque en bleu, lettre Z (1776); les peintures par Baudouin. — Diamètre, 0,240.

1161. — ASSIETTE analogue à celle qui précède, mais sans dorure.

Marque en bleu, lettre V (1773); les peintures par Le Bel jeune. — Diamètre, 0,240.

1162. — ASSIETTE à bords festonnés et marli gaufré à ornements, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Au centre, un bouquet de fleurs et de fruits. Le marli vert-

pomme présente trois réserves de fleurs polychromes encadrées d'ornements et reliées entre elles par des feuillages et des fleurs dorés.

Marque en bleu verdâtre, lettre Z (1776); initiales du peintre F. B., peut-être Barrat (?).

1163. — ASSIETTE PLATE à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée sur toute sa surface d'un jeté de myosotis et offrant au marli et au fond une double couronne de perles carmin. Dentelure d'or au bord.

Marque en bleu, lettres DD (1780); les peintures par Commelin, la dorure par Chauvaux père. — Diamètre, 0,240.

1164. — ASSIETTE PLATE à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Le marli, gaufré à petites côtes se dirigeant vers le centre, est décoré de festons de fleurs formant couronnes. Au fond, groupe de fruits et de fleurs. Le bord extérieur du marli a une dentelure d'or.

Marque en violet foncé, lettre illisible; les peintures par Vandart. — Diamètre, 0,241.

1165-1166. — DEUX ASSIETTES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées de filets roses et bleus autour desquels s'enroulent des festons de myosotis et de feuilles de laurier formant couronnes. Le centre de la couronne du fond est décoré d'une rose et le bord est dentelé d'or.

Marques en bleu, lettres FF (1782) et LL (1787). Le décor de l'une d'elles a été exécuté par M[me] Gérard, née Vautrin. — Diamètre, 0,338.

1167. — ASSIETTE à bords festonnés et à marli gaufré à l'imitation de vannerie, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Cette pièce est entièrement couverte d'un jeté de myosotis polychromes.

Marque en bleu, lettres FF (1782), et initiale du peintre V. — Diamètre, 0,237.

1168. — ASSIETTE en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décor polychrome. Au marli, six médaillons de fleurs encadrés d'or, avec entre-deux à fleurettes et double bandeau bleu à pois d'or. Au fond, trois filets bleu et or, avec bouquets de roses au centre.

Marque en bleu, lettres NN (1789).

Le décor par M[me] Bunel, née Masson-Buteux. — Diamètre, 0,240.

1169 à **1171.** — TROIS ASSIETTES PLATES en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à dessin chiné polychrome au marli et au centre, et rehaussées de filets bleus.

Marque en bleu, lettres NN (1789). — Diamètre, 0,242.

1172. — ASSIETTE de même porcelaine et de même décor que celles qui précèdent, mais sans filets bleus. Le marli de celle-ci est rehaussé de deux filets dorés.

Marque en violet, lettres NN (1789); le peintre a signé de son initiale S, et le doreur Vincent, à l'aide de son sigle habituel, le chiffre 2000. — Diamètre, 0,242.

1173. — ASSIETTE à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Le marli, bleu turquoise, présente trois réserves de fleurs polychromes encadrées d'ornements et de festons de fleurs en or. Le fond est décoré d'un large groupe de fruits et de fleurs.

Cette assiette portait comme marque, et en bleu, les lettres RF (République française) et le mot Sèvres. Cette marque a été en partie effacée. Le décor a été exécuté par La Roche, et la dorure par Prevost. — Diamètre, 0,237.

1174-1175. — DEUX COMPOTIERS en forme de coquille, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond gros bleu, caillouté d'or et réserve centrale de forme contournée, encadrée d'ornements dorés et contenant un groupe de fruits et de fleurs, le tout à l'intérieur.

Époque Louis XV (sans marque). — Longueur, 0,225; largeur, 0,220.

1176. — COMPOTIER à angles arrondis et côtés rentrants provenant du même service que les compotiers qui précèdent et de même qualité. Celui-ci présente quatre réserves contenant chacune un bouquet de fleurs.

Époque Louis XV (marque en partie effacée). — Diamètre, 0,215.

1177-1178. — DEUX COMPOTIERS RONDS à bords festonnés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorés intérieurement et extérieurement, à réserves contenant des branches de fleurs et entre-deux à fond gros bleu caillouté d'or. La réserve centrale intérieure est encadrée d'ornements dorés.

Marque en bleu, lettre H (1760). — Diamètre, 0,227.

1179. — COMPOTIER ROND à bords festonnés et frise gaufrée à quadrillages et fleurettes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décor polychrome; au fond, bouquet de fleurs et de fruits; au pourtour, trois réserves de fleurs, avec entre-deux bleu turquoise et branches de fleurs dorées.

Marque en bleu; les peintures par Gremont. Époque Louis XV. — Diamètre, 0,220.

1180. — COMPOTIER ROND à côtes et à bords festonnés et gaufrés, à rosaces en relief. Au centre, deux oiseaux dans un paysage en décor polychrome. Au pourtour, quatre compartiments contenant chacun un bouquet de fleurs, encadrés d'ornements dorés et entre-deux à quadrillages d'or et triangles décorés en bleu.

Marque en bleu, lettre G (1759). — Diamètre, 0,220.

1181. — PLAT CREUX à angles arrondis et à quatre côtés cintrés, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré intérieurement de jetées de bouquets de fleurs polychromes. Le marli est décoré d'ornements gaufrés en relief et dorés.

Marque en bleu, lettre A (1753), et à droite de la marque le chiffre 4. — Diamètre, 0,283.

1182 à **1184**. — TROIS PLATEAUX OBLONGS et à pans, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à ornements rocaille au bord, gaufrés en relief et rehaussés de bleu, petites cannelures à la chute, et jetées de fleurs polychromes au fond.

Marque en bleu, lettres F et G (1758 et 1759). — Longueur, 0,280; largeur, 0,230.

1185-1186. — FROMAGÈRE RONDE à deux anses, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à ornements découpés à jour et décorée de fleurs et d'ornements en camaïeu bleu et or.

Elle est accompagnée de son plateau rond et creux, décoré de fleurs et d'oiseaux en camaïeu bleu, avec ornements gaufrés et dorés au marli.

Marque en bleu, lettre A (1753). — Diamètre de la fromagère, 0,108; diamètre du plateau, 0,300.

1187-1188. — FROMAGÈRE semblable à celle qui précède, également accompagnée de son plateau rond et creux, mais plus grande.

Marque en bleu, lettre A (1753). — Diamètre de la fromagère, 0,127; diamètre du plateau, 0,238.

1189-1190. — FROMAGÈRE de mêmes dimensions que celle qui précède et de même porcelaine. Celle-ci est décorée, ainsi que son plateau, de fleurs polychromes, de filets bleus et d'ornements dorés.

Marque en bleu, lettre C (1755). — Diamètre de la fromagère, 0,127; diamètre du plateau, 0,238.

1191. — FROMAGÈRE de forme oblongue, à deux anses à enroulements, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée à sa partie supérieure de vases de fleurs à fond bleu, reliés par des festons de fleurs en couleur et portant sur chacune de ses faces le chiffre de Mme du Barry. La lettre D est exécutée à l'aide de feuillages d'or, et la lettre B est formée de fleurs polychromes.

Marque en bleu, lettre S (1770). — Hauteur, 0,106; largeur, 0,310.

1192. — BEURRIER avec couvercle plat, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré en camaïeu bleu à filet, autour duquel s'enroulent des branches de fleurs.

Marque en bleu, lettre Q (1768). — Hauteur, 0,085; diamètre, 0,092.

1193. — BEURRIER ROND avec plateau adhérent et couvercle, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs en camaïeu bleu et bords dorés à dents. Le couvercle est surmonté d'une attache surélevée; les anses manquent.

Marque en bleu. Époque Louis XV. — Diamètre du plateau, 0,240.

1194-1195. — DEUX SAUCIÈRES de forme oblongue à bords contournés et à une anse formée de roseaux reliés par des rubans, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées de larges bouquets de fleurs polychromes sur la panse. Les bords et les anses sont rehaussés de dorure et de filets roses.

Marque en bleu et au point. Époque Louis XV. — Hauteur, 0,120; largeur, 0,240.

1196. — PLATEAU ROND disposé pour recevoir sept pots à crème, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu turquoise et festons de fleurs en or. Chacune des cavités circulaires offre une couronne de laurier en couleur et une étoile d'or au centre. Le bord extérieur est décoré d'une couronne de feuillage.

Cette pièce, qui date du temps de Louis XVI, a reçu sous la Restauration (1820) un piédouche cannelé, en porcelaine dure de Sèvres, rehaussé de dorure. — Hauteur, 0,094; diamètre, 0,230.

1197. — PLATEAU A SIX LOBES et à contours, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bords festonnés et à hachures bleues. Le fond est décoré de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu, lettre F (1758), la peinture par Gremont. — Hauteur, 0,030; diamètre, 0,215.

1198 à **1206.** — NEUF COQUETIERS de forme ovoïde sur pied bas et à moulure au bord supérieur, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond vert-pomme. Chacun d'eux présente deux réserves ovales et deux réserves rondes, les premières renferment chacune un papillon et les dernières un insecte peint en couleur. Filets d'or dans la partie inférieure de la panse et dentelures d'or à sa partie supérieure.

Marque en bleu, lettre S (1770). — Hauteur, 0,043; diamètre, 0,048.

1207. — COQUETIER de forme ovoïde, avec épatement à sa base, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs, roses, myosotis et autres, en camaïeu bleu.

Marque en bleu, lettre E (1757) et initiale F. — Hauteur, 0,042; diamètre, 0,050.

1208-1209. — DEUX COQUETIERS de même forme, mais avec moulure au bord supérieur, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bandes bleues en spirale et décor d'or à ornements et couronnes de feuillage.

Marque en bleu. Époque Louis XV. — Hauteur, 0,044; diamètre, 0,047.

1210. — COQUETIER de forme ovoïde, avec épatement à la base, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs en camaïeu carmin.

Marque en bleu, lettre R (1769) et initiales L. I. — Hauteur, 0,044; diamètre, 0,049.

1211 à **1219.** — NEUF COQUETIERS de forme ovoïde et pied à gorge, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorés de jetées de fleurs polychromes et à bord supérieur doré à dents.

Marques en bleu variées. — Hauteur, 0,044 et 0,041; diamètre, 0,051 et 0,047.

1220. — COQUETIER analogue à ceux qui précèdent. Celui-ci est rehaussé haut et bas de filets bleus et de petits traits dorés.

Marque en bleu avec couronne, lettres BB (1778). — Hauteur, 0,043; diamètre, 0,047.

1221-1222. — ÉCUELLE RONDE à deux anses et à couvercle surmonté d'une branche de laurier formant bouton, accompagnée d'un plateau ovale à contours, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de larges médaillons représentant des attributs champêtres dans des paysages, dont deux sur l'écuelle, deux sur le couvercle et deux sur le plateau. Les bords sont décorés de feuillages et de pointillé d'or sur bandes bleues, et le fond est couvert d'imbrications d'or sur blanc. Le plateau est décoré à son centre d'une rosace exécutée à l'aide de feuillages d'or et d'œils-de-perdrix bleus.

Marque en bleu sans date (vers 1780); le décor par Vieillard. — Écuelle : hauteur, 0,120; diamètre, 0,130. Plateau : longueur, 0,224; largeur, 0,180.

1223-1224. — PETITE ÉCUELLE RONDE à deux anses, avec couvercle et plateau oblong, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de médaillons de paysages, dont deux sur l'écuelle, deux sur le couvercle et un sur le plateau. Le fond à œils-de-perdrix bleus, à points carmin au centre, est rehaussé d'ornements dorés. Le bouton du couvercle est formé d'une pomme dorée.

Marque carmin surmontée d'une couronne verdâtre, lettres AA (1777); le décor par Rosset. — Écuelle : hauteur, 0,090; diamètre, 0,096. Plateau : longueur, 0,180; largeur, 0,140.

1225-1226. — ÉCUELLE OBLONGUE à quatre lobes, à deux anses feuillagées et à couvercle surmonté d'un poisson, de coquillages et de plantes marines, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de bouquets de fleurs polychromes.

Le plateau, de forme oblongue, à deux anses ornées et à côtes relevées de bleu et de dorure, est également décoré de bouquets de fleurs polychromes. Le bord de la cavité destinée à recevoir l'écuelle est décoré en bleu et or à l'imitation du lapis.

Marque en bleu au point (vers 1750). — Écuelle : hauteur, 0,130; largeur sans les anses, 0,148. Plateau : longueur, 0,260; largeur, 0,190.

1227. — PLATEAU ROND à bords festonnés, pour écuelle, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de roses polychromes.

Marque violacée, lettre Y (1775), et sigle du peintre Pierre jeune. — Diamètre, 0,212.

1228 à 1230. — CABARET SOLITAIRE en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à décor polychrome, oiseaux dans des paysages et à filets bleus autour desquels s'enroulent des petits filets d'or.

Il se compose d'un plateau oblong à contours, d'un sucrier avec couvercle surmonté d'une fleur, et d'une tasse de forme arrondie, à une anse, avec soucoupe.

Sous le plateau et sous la soucoupe, marque en bleu, lettre F (1759) et le sigle du peintre Évans. — Plateau : longueur, 0,240; largeur, 0,154. Sucrier : hauteur, 0,090; diamètre, 0,070. Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,074. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1231. — PLATEAU OBLONG, à contours, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre,

à décor en camaïeu bleu. Au centre, deux Amours musiciens dans un paysage dans le goût de Boucher. Au bord, oiseaux voltigeant et jetées de fleurs.

Le fond est encadré d'un filet doré et le bord est décoré d'une dentelure dorée.

Marque en bleu, lettre A (1753), et sigle se rapprochant de celui de Vieillard. — Longueur, 0,283; largeur, 0,232.

1232. — PLATEAU OBLONG à contours, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bord rose quadrillé de carmin, avec points d'or placés dans chacun des losanges et décoré au pourtour d'une série de couronnes de laurier à feuillages verts, encadrées de feuilles dorées. Le centre présente une double couronne semblable, de forme ovale.

Marque en bleu, lettre V (1773). — Longueur, 0,248; largeur, 0,175.

1233. — SUCRIER CYLINDRIQUE arrondi à sa base; moulure profilée à sa partie supérieure; couvercle bombé, surmonté d'un bouton, et bandeau vertical formant recouvrement, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre. Le pourtour de la pièce est décoré de festons de fleurs polychromes retenus par des nœuds de rubans bleus et violets, et le couvercle d'une couronne de fleurs.

Marque en bleu, et la lettre initiale L du peintre Levé père. Époque Louis XV. — Hauteur, 0,140; diamètre, 0,102.

1234. — POT A LAIT à couvercle et à une anse à torsade, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu de Vincennes, à imbrications et hachures d'or. Il présente sur chacune de ses faces une réserve ovale décorée d'un oiseau perché sur un arbuste en couleur. Le bouton du couvercle est formé d'une fleur.

Marque en bleu, sans date. Époque Louis XV. — Hauteur, 0,120.

1235. — POT A LAIT à une anse, avec couvercle plat en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond à pois d'or et œils-de-perdrix roses et bleus formant rosaces. Il est décoré de deux médaillons de paysages en couleurs avec attributs de jardinage au premier plan.

Marque en bleu, lettre O (1766), et sigle du peintre Vieillard. — Hauteur, 0,120.

1236. — BOL de mêmes porcelaine et décor que la pièce qui précède et provenant du même service.

Marque en bleu, sans date. — Hauteur, 0,070; diamètre, 0,163.

1237. — BOL ROND en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de branches de myosotis et de laurier polychromes s'enroulant autour de filets bleus et carmin.

Marque en bleu, lettres NN (1789). — Hauteur, 0,065; diamètre, 0,175.

1238. — SUCRIER de forme arrondie, de même porcelaine et de même décor que le bol qui précède. Le couvercle, légèrement bombé, est surmonté d'une pomme et de feuillages dorés.

Marque en bleu, lettres II (1785), et sigle du peintre Fontaine. — Hauteur, 0,110; diamètre, 0,095.

1239. — SUCRIER à quatre lobes et à couvercle, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs polychromes traitées dans le goût des anciens décors de Saxe. Le bouton du couvercle a la forme d'une fraise.

Marque en bleu et au point. Époque Louis XV. — Hauteur, 0,090; largeur, 0,110.

1240. — POT A LAIT à une anse, reposant sur trois pieds bas formés de branchages, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de guirlandes de fleurs polychromes. Le bord supérieur offre des œils-de-perdrix roses et bleus sur fond bleu clair, une couronne de laurier d'or et des hachures bleues.

Marque en bleu couronnée, lettres CC (1779), et initiale du peintre Levé père. — Hauteur, 0,110.

1241. — BOL ROND à pourtour profilé, de même porcelaine et de même décor que la pièce qui précède.

Marque en bleu couronnée, sans date, et initiales D B. — Hauteur, 0,070; diamètre, 0,168.

1242. — POT A LAIT en forme de banap, à anse et sur piédouche large, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu de roi et réserve ovale contenant une corbeille de fleurs polychromes suspendue à un ruban violet. Le bord supérieur est décoré d'ornements et de festons de feuillages dorés.

Marque en gris violacé, lettres MM (1788), et sigle du peintre Thevenet père. — Hauteur, 0,147.

1243. — SUCRIER de forme arrondie, avec couvercle surmonté d'un fruit doré, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de bouquets de fleurs polychromes. Le bord supérieur est décoré de denticules dorés.

Marque en violet clair, lettres BB (1778) et initiales M B, de Mme Bunel, née Manon Buteux; de plus, quatre points bleus, marque de Théodore, doreur. — Hauteur, 0,100; diamètre, 0,082.

1244. — POT A LAIT à une anse et à trois pieds bas formés par des branchages, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de bouquets de fleurs polychromes et à bord supérieur doré.

Marque en bleu, sans date. — Hauteur, 0,100.

1245. — SUCRIER de forme arrondie et à couvercle surmonté d'un fruit doré, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs en camaïeu carmin.

Marque en camaïeu carmin, lettre E (1757), et initiale P. — Hauteur, 0,112; diamètre, 0,100.

1246. — PLATEAU OBLONG, à contours, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bord décoré de fleurettes de style chinois gaufrées en relief et de jetées de fleurs en camaïeu bleu.

Marque en bleu, lettre C (1755); les peintures par Chulot. — Longueur, 0,253; largeur, 0,180.

1247. — TASSE HAUTE à côtes et à anse, de même porcelaine et de même décor que le plateau qui précède. Son couvercle offre seul des branches de fleurs gaufrées en relief, et il est surmonté d'une rose rehaussée de bleu attenante à des feuillages dorés; son bord est dentelé d'or.

Marque en bleu, lettre D (1756); les peintures par Falot. — Hauteur, 0,120; diamètre, 0,097.

1248. — TASSE DROITE à anse arrondie à sa partie inférieure et à couvercle surmonté d'un dahlia, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de filets autour desquels s'enroulent des branches de fleurs, le tout en camaïeu bleu rehaussé de petits filets et d'une dent dorés.

Marque en bleu, lettre F (1758). — Hauteur, 0,095; diamètre, 0,068.

1249. — SUCRIER de même forme que la tasse qui précède, de même porcelaine et de même décor.

Marque en bleu, lettre G (1759); les peintures par Catrice. — Hauteur, 0,085; diamètre, 0,070.

1250. — TASSE forme dite *trembleuse,* avec anse à double branche et avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à décor en camaïeu bleu composé d'un filet autour duquel s'enroulent des branches de fleurs.

Marque en bleu, lettre I (1761), le décor par Catrice. — Tasse : hauteur, 0,090; diamètre, 0,081. Soucoupe : diamètre, 0,154.

1251. — POT A LAIT à une anse et reposant sur trois petits pieds bas formés de branches d'arbre, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décoré de jetées de fleurs polychromes et à entrelacs haut et bas, composés de rubans bleus et de festons de feuillages d'or avec œils-de-perdrix bleus et roses dans les entre-deux.

Marque en bleu, lettres BB (1778). — Hauteur, 0,117.

1252 à **1255**. — QUATRE TASSES DROITES avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bandes transversales bleues à pois d'or, médaillons de fleurs encadrés d'or et entre-deux à fleurettes.

Marques en bleu, lettres HH, II, JJ et LL (1784, 1785, 1786 et 1788). — Hauteur des tasses, 0,066; diamètre, 0,065; diamètre des soucoupes, 0,134.

1256. — SUCRIER de forme arrondie à sa base et avec couvercle bombé, surmonté d'une

fleur dorée, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, de même décor que les tasses qui précèdent.

Marque en bleu, lettres HH (1784). — Hauteur, 0,090; diamètre, 0,077.

1257. — GRANDE TASSE de forme arrondie et à une anse, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleu turquoise, avec médaillons, oiseaux voltigeant polychromes, encadrés de fleurs et d'ornements dorés.

Marque en bleu, lettre A (1753). — Hauteur de la tasse, 0,075; diamètre, 0,077 ; diamètre de la soucoupe 0,150.

1258. — TASSE semblable à celle qui précède et portant la même marque. — Hauteur de la tasse, 0,075; diamètre, 0,077; diamètre de la soucoupe, 0,150.

1259. — TASSE à anse et couvercle en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de fleurs en camaïeu bleu. Le couvercle, à bouton formé d'une fleur, offre deux groupes d'attributs décorés également en camaïeu bleu.

Marque en bleu, lettre F (1758); le décor par Rouillat. — Hauteur, 0,085; diamètre, 0,063.

1260. — PETITE TASSE droite, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond rose jaspé de bleu et d'or et à médaillons, ovale sur la tasse et rond sur la soucoupe, contenant en décor polychrome un oiseau dans un paysage.

Marque en bleu, lettre I (1761); le décor par Chapuis aîné. — Tasse : hauteur, 0,047; diamètre, 0,050. Soucoupe : diamètre, 0,103.

1261. — GRANDE TASSE modèle litron, à deux anses, à couvercle surmonté d'une fleur et accompagnée d'une large soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu sous la soucoupe, lettre N (1765), et sigle du peintre Catrice.

La tasse n'est pas marquée. — Hauteur de la tasse, 0,130. Diamètre de la soucoupe, 0,185.

1262. — TASSE droite, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurs en camaïeu vert.

Marque en bleu violacé, lettre O (1766); initiale du peintre, V. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,056. Soucoupe : diamètre, 0,122.

1263-1264. — DEUX PETITES TASSES droites avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à pois d'or sur fond blanc et rosace au centre de la soucoupe.

Marque en bleu, lettre O (1766). — Tasses : hauteur, 0,046; diamètre, 0,052. Soucoupes : diamètres, 0,108 et 0,105.

1265. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à quadruple rang vertical, composés chacun de trois roses placées dans des couronnes de feuillages d'or; les entre-deux sont ornés de filets carmin autour desquels s'enlacent des branches de feuillage vert.

Marque bleue, lettre Q (1768). — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,055. Soucoupe : diamètre, 0,124.

1266. — GRANDE TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurs en camaïeu bleu.

Marque en bleu, lettre Q (1768). — Tasse : hauteur, 0,068; diamètre, 0,069. Soucoupe : diamètre, 0,139.

1267 à **1272.** — SIX TASSES DE FORME ARRONDIE, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu, lettres P (1767) et T (1771). — Tasses : hauteur, 0,060; diamètre, 0,072. Soucoupes : diamètre, 0,129.

1273-1274. — DEUX TASSES avec soucoupes, analogues à celles qui précèdent, mais plus petites.

Marque en bleu, lettre D (1756). — Tasses : hauteur, 0,053; diamètre, 0,059. Soucoupes : diamètre, 0,129.

1275. — TASSE de même forme, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurs polychromes.

Marque en bleu, lettre N (1765); la soucoupe porte le sigle du peintre Chulot. — Tasse : hauteur, 0,055; diamètre, 0,062. Soucoupe : diamètre, 0,118.

1276-1277. — DEUX TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décor polychrome à quadrillages, feuillages verts, rosaces à pois roses et bleu clair, feuillages dorés et œils-de-perdrix avec points rosés au centre.

Marquées en bleu, l'une porte la lettre S (1770) et l'autre la lettre T (1771). Elles ont été peintes toutes deux par Boulanger. — Tasses : hauteur, 0,060; diamètre, 0,055. Soucoupes : diamètre, 0,121.

1278. — TASSE MIGNONNETTE à deux anses en S, avec couvercle et soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de lambrequins bleuâtres et de quadrillages bordés de rose et d'or, reliés par des festons de fleurs polychromes. Le bouton du couvercle est formé d'une rose.

Marque en bleu, lettre X (1774). — Hauteur de la tasse avec son couvercle, 0,060. Diamètre de la soucoupe, 0,094.

1279. — SOUCOUPE DE FORME ARRONDIE, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte

tendre, décorée en camaïeu bleu d'un paysage avec deux oiseaux et de trois autres oiseaux voltigeant.

Marque bleue, sans date (vers 1760). — Diamètre, 0,134.

1280 à **1282**. — TROIS TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, avec large filet autour duquel s'enroulent des bouquets de fleurs. Le tout en camaïeu bleu. Le bord est dentelé d'or.

Marque en bleu couronnée, lettre X (1774). — Tasses : hauteur, 0,070; diamètre, 0,068. Soucoupes : diamètre, 0,141.

1283. — TASSE DROITE et soucoupe, en ancienne porcelaine tendre de Sèvres, décorée de jetées de roses.

Marque en carmin sous la soucoupe, lettre Y (1775), et en bleu sous la tasse, lettre Z (1776). — Hauteur de la tasse, 0,066; diamètre, 0,069. Diamètre de la soucoupe, 0,127.

1284. — PETITE TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée d'une rose dans une couronne de feuillages d'or et de bandes verticales rosées sur lesquelles se détachent des fleurettes de couleurs; dans les entre-deux sont des roses entre deux lignes de feuillages d'or.

Marque bleue sous la tasse et violacée sous la soucoupe. Cette pièce a été exécutée vers 1775. — Tasse : hauteur, 0,047; diamètre, 0,050. Soucoupe : diamètre, 0,110.

1285. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, imbriquée d'or, et à feuillages dorés haut et bas, se détachant sur un fond pointillé de bleu.

Marque bleue, sans date (vers 1775); le décor par Prévost. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,057. Soucoupe : diamètre, 0,122.

1286. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée au bord supérieur d'une zone d'œils-de-perdrix roses sur fond bleuté, d'une couronne de feuillages et d'une zone de hachures bleues, d'où s'échappent des guirlandes de fleurs polychromes.

Marque en bleu couronnée, lettre Z (1776). La signature du peintre, en partie effacée, est illisible. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,055. Soucoupe : diamètre, 0,126.

1287. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond pointillé bleu et carmin et entrelacs de lauriers formant couronnes, au centre desquelles se trouve une rose.

Marque rose sous la tasse, lettre Z (1776).

Marque bleue sous la soucoupe; le décor par Niquet. — Tasse : hauteur, 0,059; diamètre, 0,055. Soucoupe : diamètre, 0,124.

1288. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond bleuté, à œils-de-perdrix bleus et roses, rehaussé de dorure et à médaillon de paysages, avec cours d'eau et personnages en décor polychrome.

Marque, partie carmin, partie bleu, surmontée de la couronne royale; lettres AA (1777). Les médaillons ont été peints par Rosset. — Hauteur de la tasse, 0,060; diamètre, 0,055. Diamètre de la soucoupe, 0,122.

1289-1290. — DEUX TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées de jetées de fleurs polychromes et bord supérieur à hachures bleues.

Marque en bleu couronnée, lettres BB (1778). — Tasses : hauteur, 0,058; diamètre, 0,055. Soucoupes : diamètre, 0,122.

1291. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond gros bleu tirant sur le noir, à ornements et fleurs rapportés en relief en or et émaux polychromes imitant les pierres précieuses.

Marque en bleu, lettres DD (1780); les décors par Capelle, la dorure par Le Guay. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,055. Diamètre de la soucoupe, 0,123.

1292. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à zones bleues haut et bas décorées de feuillages d'or, reliées par des bandes obliques, à fond bleu et réserves blanches, de forme ovale, rehaussées de dorure.

Marque bleue sans date (vers 1780). — Tasse : hauteur, 0,058; diamètre, 0,057. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1293. — TASSE de même décor que celle qui précède, mais plus petite. La soucoupe porte la marque en bleu, mais sans date. — Tasse : hauteur, 0,045; diamètre, 0,050. Soucoupe : diamètre, 0,106.

1294. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de roses, entre deux couronnes formées de feuillages de laurier.

Marque en bleu, lettres FF (1782); le décor par Sioux. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,054. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1295. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à zone médiane décorée de myosotis, placée entre deux zones de fleurettes à feuillages roses, verts et or.

Marque en bleu, lettres FF (1782); le décor par La Roche. — Tasse : hauteur, 0,058; diamètre, 0,054. Soucoupe : diamètre, 0,121.

1296-1297. — DEUX PETITES TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne

porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à filet bleu haut et bas et jetées de fleurs polychromes.

Marque bleue, lettres FF (1782); le décor par Michel. — Tasses : hauteur, 0,047; diamètre, 0,049. Soucoupes : diamètre, 0,104.

1298. — GRANDE TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurettes en couleurs et or.

Marque en bleu, lettres FF (1782). — Tasse : hauteur, 0,068; diamètre, 0,066. Soucoupe : diamètre, 0,140.

1299. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bandes bleues, haut et bas, relevées d'ornements dorés, avec entre-deux décoré de roses et de myosotis polychromes.

Marque en bleu, lettres GG (1783); le décor par Chabry. — Hauteur de la tasse, 0,058; diamètre, 0,014. Diamètre de la soucoupe, 0,121.

1300. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, bords bleus, avec réserves ovales décorées de fleurettes et encadrées de pois d'or. Dans les entre-deux, des médaillons de paysages reliés par des branches de laurier.

Marque en bleu, lettres GG (1783); la peinture par Rosset. — Hauteur de la tasse, 0,057; diamètre, 0,053. Diamètre de la soucoupe, 0,119.

1301. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de fleurettes en or et couleurs.

Marque en bleu, lettres GG (1783); le décor par Mme Gérard, née Vautrin. — Tasse : hauteur, 0,057; diamètre, 0,055. Soucoupe : diamètre, 0,121.

1302. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bord rosé et or, bande de roses sur fond pointillé de bleu; autre bande de roses au-dessous de deux filets bleus reliés par un ruban d'or, et au-dessous des guirlandes de feuillages.

Marque couronnée en bleu, lettres GG (1783). — Tasse : hauteur. 0,059; diamètre, 0,055. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1303-1304. — DEUX GRANDES TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées de jetées de fleurs en camaïeu rose.

Marque en carmin, lettres GG (1783); le décor par Vieillard. — Tasses : hauteur, 0,068; diamètre, 0,064. Soucoupes : diamètre, 0,136.

1305-1306. — DEUX TASSES, avec soucoupes, de même porcelaine et de même décor que celles qui précèdent, mais plus petites.

Marque en carmin, lettre U (1772) et initiales B D. — Tasses : hauteur, 0,060; diamètre, 0,057. Soucoupes : diamètres, 0,128 et 0,123.

1307. — TASSE DROITE à une anse, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à décor polychrome; piédestal supportant un vase d'où s'échappent des roses; à sa base sont divers arbustes, des fleurs et une banderole portant la lettre F en or.

Marque en bleu, lettres HH (1784) et initiales A M. — Hauteur, 0,060; diamètre, 0,057.

1308. — TASSE DROITE, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à rinceaux, festons de fleurs et oiseau, décorés en couleurs et placés entre deux zones de pois d'or se détachant sur un fond violacé dans le haut et à fond bleu dans le bas.

Marque en bleu, lettres HH (1784); le décor par Choisy. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,056.

1309. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée haut et bas de bandes bleu turquoise, à œils-de-perdrix d'or et entre-deux à fleurettes en couleurs et or; sur la face de la tasse, la lettre initiale C, exécutée à l'aide de petites roses.

Marque en bleu, lettres HH (1784); le décor par Taillandier. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre. 0,056. Soucoupe : diamètre, 0,122.

1310. — PETITE TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre à zone large, à fond jaune, décorée de myosotis placés entre deux couronnes de feuillages se détachant sur fond blanc. Au centre de la soucoupe, un médaillon contenant un oiseau dans un paysage.

Marque en bleu, lettres II (1785); le décor par Vieillard. — Tasse : hauteur, 0,047; diamètre, 0,048. Soucoupe : diamètre, 0,108.

1311. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à compartiments oblongs et ovales, décorés, les premiers de myosotis et les seconds de roses, et encadrés de feuillages et de perles d'or sur fond violacé. La partie inférieure de la tasse est blanche, avec filet d'or au pied.

Marque en bleu, lettres II (1785); le décor par Chabry. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,056. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1312. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, couverte de pois d'or entourés d'œils-de-perdrix roses et bleus. Au centre de la soucoupe, une rosace pointillée de bleu et de rose et rehaussée d'or.

Sans marque (vers 1785). — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,055. Soucoupe :diamètre, 0,123.

1313. — PETITE TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée, haut et bas, d'une couronne formée de feuilles de laurier.

Marque en bleu, sans date (vers 1785). — Tasse : hauteur, 0,046; diamètre, 0,051. Soucoupe : diamètre, 0,106.

1314. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bandes violettes haut et bas à pois d'or, avec entre-deux décoré de jetées de roses, de festons de perles roses et de feuillages violets et médaillon ovale contenant l'initiale L, exécutée à l'aide de petites roses et surmontée d'une couronne de roses.

Marque en bleu (vers 1785); le décor par Mme Bunel, née Manon Buteux. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,057. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1315. — TASSE TREMBLEUSE, avec couvercle surmonté d'un fruit doré, mais sans soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de fleurs polychromes et de filets bleus rehaussés de dorure.

Marque en bleu, lettres JJ (1785); le décor par Michel. — Hauteur, 0,120; diamètre, 0,083.

1316. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fond jaune clair, décorée d'ornements feuillagés, de vases et d'attributs polychromes. Sur la tasse deux réserves ovales contiennent des rébus, et dans la soucoupe se trouvent également des réserves dont trois contiennent des rébus et la dernière, centrale, un trophée d'armes et un masque.

Marque en bleu, lettres KK (1786) et initiale V. — Hauteur de la tasse, 0,060; diamètre, 0,055. Diamètre de la soucoupe, 0,123.

1317-1318. — DEUX TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à fond jaune clair et à décor polychrome composé de rinceaux, de fleurs et d'oiseaux. Les bords supérieurs, réservés en blanc, présentent un décor analogue.

Marque en bleu, lettres KK (1786); le décor par Levé père. — Hauteur des tasses, 0,060; diamètre, 0,055. Diamètre des soucoupes, 0,122.

1319. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à bandes de feuillages bleu et or, entre-deux à bandes bleues entre deux filets d'or avec petits arbustes fleuris se détachant en couleurs sur un fond blanc et entrelacs d'or sur filet bleu.

Marque en bleu, lettres LL (1787); sur la soucoupe le sigle du peintre Merault aîné. — Tasse : hauteur, 0,059; diamètre, 0,057. Soucoupe : diamètre, 0,020.

1320. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorée de jetées de myosotis et de roses.

La marque en a été effacée (vers 1789). — Tasse : hauteur, 0,059; diamètre, 0,055. Soucoupe : diamètre, 0,120.

1321. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre,

décorée d'ornements dorés. La tasse porte en outre la lettre C, composée de roses et de feuillages, et placée dans un écusson doré encadré de festons de fleurs polychromes.

Marque en bleu, lettres GG (1783) et sigle du peintre La Roche. — Hauteur de la tasse, 0,069; diamètre, 0,066. Diamètre de la soucoupe, 0,156.

1322 à **1326**. — CINQ TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, décorées de jetées de fleurs polychromes. — Tasses : hauteur, 0,060; diamètre, 0,056. Soucoupes : diamètre, 0,123.

1327. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte dure, décor polychrome à figures chinoises, dans des paysages, et petites fleurs avec rehauts de dorure.

Marque couronnée en or, en partie effacée, sous la soucoupe. Le décor par Levé père. — Tasse : hauteur, 0,058; diamètre, 0,057. Soucoupe : diamètre, 0,126.

1328. — TASSE DROITE, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte dure, décor polychrome composé d'une jetée de roses entre deux couronnes de lauriers.

Marque en bleu surmontée de la couronne royale, lettres DD (1780). Le décor par Le Bel jeune.

La soucoupe de cette pièce est en pâte tendre. — Tasse : hauteur, 0,060; diamètre, 0,059. Soucoupe : diamètre, 0,121.

1329-1330. — DEUX TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte dure, décorées d'une large zone de fleurettes en or et couleurs, bordée de filets bleus autour desquels s'enlacent des feuillages d'or. La partie inférieure des tasses et le centre des soucoupes sont décorés de jetées de fleurs en or.

Marque en bleu, sans date (vers 1790). — Tasses : hauteur, 0,058; diamètre, 0,055. Soucoupes : diamètre, 0,121.

1331. — CHOCOLATIÈRE forme droite, la partie supérieure bombée, en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte dure, à fond brun, bandes roses rehaussées de dorure et doubles médaillons sujets chinois polychromes, encadrés et rehaussés de dorure. Manche en bois noir tourné et garniture du couvercle en argent doré.

Marque couronnée en or, lettres DD (1780); le décor par Levé père. — Hauteur, 0,055; diamètre, 0,081.

PORCELAINES TENDRES DIVERSES

1332. — GROUPE en ancienne porcelaine tendre de Mennecy, composé d'un perroquet décoré au naturel et d'un vase à rosaces découpées à jour et décoré de bouquets de fleurs

polychromes. Ces deux parties reposent sur une terrasse garnie d'arbustes et de mousse. Époque Louis XV. — Hauteur, 0,160; largeur, 0,150.

1333. — SUPPORT de forme circulaire, en ancienne porcelaine tendre de Mennecy, composé d'un groupe de rochers à jour, avec anfractuosités garnies de coquillages et d'herbages en ronde bosse et décorés au naturel. Époque Louis XV.

Cette pièce est la seule qu'il nous ait été donné de rencontrer en ce genre. — Hauteur, 0,100; diamètre, 0,160.

1334 à **1337**. — SUCRIER avec couvercle, deux tasses basses et arrondies à anses, avec soucoupes, et un POT A LAIT avec couvercle, en porcelaine tendre anglaise, décorés à l'imitation des anciennes porcelaines de Sèvres. Chacune des pièces, à fond bleu foncé, est décorée de médaillons polychromes, oiseaux dans des paysages, encadrés de fleurs et d'ornements d'or. — Sucrier : hauteur, 0,120; diamètre, 0,089. Pot à lait : hauteur, 0,120; largeur, 0,120. Tasses : hauteur, 0,050; diamètre, 0,080. Soucoupes : diamètre, 0,133.

1338. — BOL de même porcelaine, de même décor et provenant du même service que les pièces qui précèdent. Il a été monté sur un pied à quatre consoles et garni de deux anses en bronze doré. — Hauteur sans monture, 0,080; diamètre, 0,160.

1339 à **1342**. — QUATRE PLATEAUX OBLONGS et à contours, en ancienne porcelaine tendre anglaise du Shropshire, à bords bleus, encadrés d'ornements dorés et bouquets de fleurs polychromes. Au centre un large bouquet, et au pourtour quatre petits.

Marqués d'un S en bleu au pinceau (vers 1780). — Longueur, 0,300; largeur, 0,200.

1343-1344. — DEUX PETITS GROUPES en ancienne porcelaine blanche italienne, composés chacun d'un vase à gorge découpée et à deux anses formées de têtes de satyres à cornes de bouc, reposant sur une terrasse au pied de laquelle une chèvre est couchée. Le vase et la terrasse sont couverts de branches de fleurs rapportées en relief.

Sans marque. — Hauteur, 0,168.

PORCELAINES DURES DIVERSES

1345-1346. — DEUX JARDINIÈRES RONDES à quatre ressauts cannelés, formant pilastres et à moulures haut et bas, en ancienne porcelaine dure de la fabrique de M. Lebeuf, dite *de la Reine*. Les pilastres et les moulures sont décorés de feuillages et d'ornements dorés; les entre-deux présentent des guirlandes de fleurs polychromes.

Elles sont garnies de doubles fonds en porcelaine à cinq places.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette et composée de la lettre A surmontée d'une couronne royale (vers 1785). — Hauteur, 0,130; diamètre, 0,220.

1347. — PLATEAU OBLONG et à contours, en porcelaine dure, dite *de la Reine,* décoré de myosotis polychromes, de feuillages dorés et d'une dentelure dorée au bord.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette (1785-1792). — Longueur, 0,270; largeur, 0,180.

1348. — SUCRIER OVALE à deux anses formées d'anneaux simulés et sur plateau adhérent, à feuilles en relief et à cannelures à ses extrémités. Ancienne porcelaine dure, dite *de la Reine;* son décor consiste en rangs de perles grenat auxquels sont suspendues des guirlandes de fleurettes, de feuillages verts et de feuillages dorés. Le couvercle à échancrure, pour laisser passer la cuillère, a son attache composée de feuilles rehaussées de dorure.

Sans marque. — Hauteur, 0,140 ; largeur du plateau, 0,252.

1349. — CONFITURIER à deux places, sur plateau oblong adhérent, de même porcelaine et de même décor. Les couvercles manquent.

Marque en rouge. — Hauteur, 0,062; largeur du plateau, 0,265.

1350. — CUVETTE OBLONGUE et à lobes, en ancienne porcelaine dure de la fabrique de M. Lebeuf, dite *de la Reine,* décorée de fleurettes polychromes et de feuillages et couronnes d'or.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette découpée à jour (1785-1792). — Hauteur, 0,060 ; longueur, 0,225.

1351. — CUVETTE OVALE à contours, en ancienne porcelaine dure de la fabrique de M. Lebeuf, dite *de la Reine,* décorée d'une couronne de pensées polychromes et de fleurettes et ornements en or. L'extérieur de la pièce présente un décor analogue.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette à jour et composée de la lettre A surmontée d'une couronne royale (de 1785 à 1792). — Hauteur, 0,055; longueur, 0,310; largeur, 0,225.

1352. — THÉIÈRE de forme droite, de même porcelaine et de même décor que la pièce qui précède.

Marque en rouge en partie effacée. — Hauteur, 0,110; diamètre, 0,091.

1353. — VEILLEUSE de forme circulaire et légèrement conique, à deux anses têtes de lion, et à réchaud à deux anses plates côtelées et couvercle surmonté d'un fruit, en ancienne porcelaine dure de la fabrique de M. Lebeuf, dite *de la Reine.* Elle est décorée de jetées de fleurs polychromes avec rehauts de dorure aux anses et aux bords.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette découpée à jour (vers 1785). — Hauteur, 0,210.

1354 à 1363. — DIX COMPOTIERS RONDS à bords festonnés et à côtes à l'intérieur, en ancienne porcelaine dure de la fabrique de MM. Dihl et Guerhard, dite *d'Angoulême,* décorés de jetées de fleurs polychromes et de deux filets d'or, l'un d'eux placé au bord.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette découpée à jour. — Diamètre, 0,220.

1364. — CONFITURIER A DEUX PLACES, avec couvercles surmontés d'un bouton en forme de boule et avec plateau adhérent de forme oblongue et à contours, en ancienne porcelaine dure de Dihl et Guerhard, décor dit *bleu barbeau* et bords dorés.

Marque imprimée en rouge, à l'aide d'une vignette découpée à jour, portant l'indication suivante : Manufacture de Dihl et Guerhard, à Paris. — Hauteur, 0,140 ; longueur, 0,260.

1365-1366. — DEUX SUCRIERS ovales, avec couvercles et plateaux adhérents, en ancienne porcelaine dure de Dihl et Guerhard, dite *d'Angoulême*, à décor polychrome, dit *bleu barbeau* (couronnes et jetées de myosotis, avec rehauts d'or).

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette découpée à jour (1785-1792). — Hauteur, 0,150 ; largeur du plateau, 0,250.

1367. — SUCRIER OBLONG à quatre pieds, avec couvercle surmonté de coquilles accolées et plateau adhérent en forme de coquille, en porcelaine dure de Dihl et Guerhard, dite *d'Angoulême*. Le plateau ainsi que la partie inférieure du sucrier sont décorés de hachures bleues et or. Le couvercle et le bord supérieur de la pièce présentent chacun une couronne de fleurettes, et le plateau porte en plus le chiffre PC surmonté d'une couronne de fleurs.

Marque imprimée en rouge à l'aide d'une vignette. — Hauteur, 0,150 ; largeur du plateau, 0,250.

1368 à 1370. — THÉIÈRE CYLINDRIQUE, POT A LAIT A COUVERCLE et SUCRIER A GORGE ET COUVERCLE, en porcelaine dure de Dihl et Guerhard, dite *d'Angoulême*, décor dit *bleu barbeau* et dentelures d'or.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette (1785 à 1792). — Hauteur de la théière, 0,090 : hauteur du sucrier et du pot à lait, 0,100.

1371 à 1379. — CABARET en ancienne porcelaine dure, du temps de Louis XVI, à décor dit *bleu barbeau*, branches de myosotis et rehauts d'or.

Il se compose de : Une cafetière cylindrique : hauteur, 0,155. Une théière de même forme : hauteur, 0,120. Un sucrier conique à anses formées d'anneaux et à couvercle bombé : hauteur, 0,140. Un pot à lait à une anse : hauteur, 0,140. Cinq tasses droites avec soucoupes. Tasses : hauteurs, 0,075, 0,070, 0,058. Soucoupes : diamètres, 0,135, 0,125, 0,130.

Quelques pièces de ce cabaret portent la marque en rouge de la fabrique de Dihl et Guerhard, dite *d'Angoulême*, et d'autres la marque en bleu au grand feu de la fabrique de M. Locré, dite *de la Courtille*.

1380-1381. — SOUPIÈRE OBLONGUE et PLAT OBLONG. La soupière a quatre pieds à enroulements donnant naissance à des feuilles ornementales formant saillie sur la panse et lui tenant lieu d'anses, en ancienne porcelaine dure de la manufacture de Clignancourt. Elle est décorée de larges bouquets de fleurs polychromes, et les feuilles dont il est parlé plus haut sont rehaussées de dorure. Le couvercle est surmonté d'une attache formée de branches et de feuilles dorées.

Le plat oblong et à contours a des anses qui se composent d'entrelacs de feuilles ornementales dorées, et il est décoré de bouquets de fleurs polychromes.

Marque en rouge à l'aide d'une vignette découpée à jour. — Soupière : hauteur, 0,220 ; largeur, 0,360. Plat : longueur, 0,460 ; largeur, 0,310.

1382 à **1386**. — TÊTE-A-TÊTE en ancienne porcelaine dure de la manufacture de Clignancourt, décoré de festons de roses et de fleurs variées polychromes et rehaussé de feuillages dorés.

Il se compose de : Un plateau oblong et à contours : longueur, 0,320 ; largeur, 0,265. Un pot à lait avec couvercle surmonté d'un fruit : hauteur, 0,125. Un sucrier avec couvercle analogue : hauteur, 0,090. Deux tasses droites avec soucoupes : Tasses : hauteur, 0,057 ; diamètre, 0,061. Soucoupes : diamètre, 0,120.

Plusieurs pièces portent les lettres CD tracées en creux dans la pâte ; le plateau et une des tasses portent les mêmes lettres tracées en rouge au pinceau. Ces initiales sont celles de M. Deruelle, fabricant (1775 à 1780).

1387 à **1391**. — CABARET SOLITAIRE en ancienne porcelaine dure de la manufacture de Clignancourt, décoré d'ornements et de festons de fleurs dorés.

Il se compose de : Un plateau carré et à contours : diamètre, 0,240. Une théière à panse ovoïde : hauteur, 0,150. Un pot à lait à manche en bois noir : hauteur, 0,150. Un sucrier, avec couvercle, surmonté, ainsi que les deux pièces qui précèdent, d'un fruit doré : hauteur, 0,100. Une grande tasse droite sans soucoupe : hauteur et diamètre, 0,085.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette au chiffre de M. Deruelle, fabricant (de 1775 à 1780).

1392. — BEURRIER OVALE en forme de baquet, avec anses verticales surélevées, couvercle avec attache carrée et plateau oblong à contours, en ancienne porcelaine dure de la manufacture de Clignancourt, décoré de jetées de fleurs polychromes et avec dentelure dorée.

Marque rouge, imprimée à l'aide d'une vignette, au chiffre de M. Deruelle, fabricant (de 1775 à 1780). — Hauteur, 0,080 ; largeur du plateau, 0,223.

1393. — CUVETTE OBLONGUE à bords festonnés et à feuilles formant poignées, en ancienne porcelaine dure de la manufacture de Clignancourt, décorée de jetées de fleurs en couleurs et or.

Marque en rouge imprimée à l'aide d'une vignette portant le chiffre de M. Deruelle, fabricant (de 1775 à 1780). — Hauteur, 0,070 ; longueur, 0,305 ; largeur, 0,225.

1394-1395. — DEUX VASES OVOÏDES, en ancienne porcelaine blanche de la manufacture de M. Locré, dite *de la Courtille*. Ils sont garnis d'une monture Louis XVI en bronze ciselé et doré au mat, composée d'un culot à feuilles, de deux anses quadrangulaires surélevées s'échappant de têtes d'enfants couronnés de pampres, d'une galerie découpée à jour, séparant

la panse du vase du couvercle. Ce dernier est surmonté d'une rosace et d'un fort bouton composés de grappes de raisin et de feuilles de vigne.

Chacun des vases repose sur un socle en marbre blanc garni d'un rang de perles en bronze doré, et leur monture peut être attribuée à Gouthières. — Hauteur totale, 0,300; largeur, 0,150.

1396. — CONFITURIER à trois places sur plateau adhérent, en ancienne porcelaine dure de la fabrique de M. Locré, dite *de la Courtille,* décoré de jetées de fleurs polychromes. Les couvercles sont surmontés chacun d'un fruit formant bouton rehaussé de dorure.

Marque en bleu au grand feu, composée de deux flèches croisées rappelant la marque de la manufacture royale de Meissen (Saxe) et pouvant par cela même et pour des yeux peu exercés produire une confusion. — Diamètre du plateau, 0,200.

1397. — TASSE DROITE, avec soucoupe, en ancienne porcelaine dure de M. Locré, dite *de la Courtille,* décorée d'un médaillon, de bouquets de fleurs et d'ornements polychromes, avec quadrillages et feuillages dorés.

Sous la soucoupe, marque en bleu au pinceau; la tasse n'est pas marquée. — Tasse : hauteur, 0,064; diamètre, 0,061. Soucoupe : diamètre, 0,127.

1398-1399. — DEUX CONFITURIERS, composés chacun de deux récipients à couvercle plat reposant sur un plateau oblong à contours, en ancienne porcelaine dure de Bourg-la-Reine, décorés de jetées de fleurs polychromes. Trois des couvercles ont des boutons plats décorés de rosaces d'or; le bouton du quatrième, de forme ovoïde, est également rehaussé de dorure, et son bord est orné d'un filet bleu.

Marque en bleu au pinceau. — Longueur du plateau, 0,240.

1400. — POT A LAIT à couvercle, de forme Louis XV, en ancienne porcelaine dure de Bourg-la-Reine (Jacques Julien, entrepreneur), décoré, au bord supérieur et au couvercle, d'ornements triangulaires roses et bleus reliés par des filets et des feuillages dorés.

Sur la panse, le chiffre JM en partie effacé, encadré de deux filets et surmonté d'une couronne de feuillages dorés.

Marqué d'un B en bleu exécuté au pinceau. — Hauteur, 0,150.

1401. — SALIÈRE à trois places et à anse formée de trois branches reliées par un ruban, en ancienne porcelaine dure de Bourg-la-Reine, décorée de bouquets de fleurs polychromes, de filets bleus et de dentelures dorées.

Marquée d'un B tracé à la main, en bleu au grand feu. — Hauteur, 0,080; diamètre, 0,095.

1402-1403. — DEUX SALIÈRES de même modèle et de même décor, mais à deux places.

Ces pièces portent la marque de la manufacture de M. Lebeuf, dite *de la Reine,* tracée en rouge à la main. — Hauteur, 0,070; diamètre, 0,106.

1404-1405. — DEUX PETITES CAISSES à fleurs de forme carrée, avec colonnettes cannelées aux angles, reposant sur quatre pieds bas et surmontées de pommes de pin dorées, en porcelaine dure de Dihl et Guerhard, dite *d'Angoulême*. Chacune de leurs faces est décorée d'un paysage avec animaux en couleurs. Les colonnettes et les encadrements sont rehaussés d'ornements et de feuillages dorés.

Marque imprimée en rouge sur une des pièces et en partie effacée (vers 1790). — Hauteur totale, 0,148; diamètre, 0,103.

1406-1407. — POT A EAU en forme de broc et sa cuvette oblongue et à contours, en porcelaine dure du temps de Louis XVI; chacune des pièces est décorée d'un médaillon peint en camaïeu carmin, représentant des entrées de ports de mer. Ces médaillons sont encadrés de rinceaux, de papillons et de guirlandes de fleurs en couleurs et or. La cuvette porte au fond extérieur les lettres Bo gravées en creux, qui pourraient être considérées comme étant la marque de la manufacture de Bourg-la-Reine. — Pot à eau : hauteur, 0,228. Cuvette : longueur, 0,305; largeur, 0,246.

1408-1409. — DEUX SEAUX à rafraîchir, petit modèle, à deux anses à enroulements et feuilles, en porcelaine dure du temps de Louis XVI, décorés d'une frise d'entrelacs, de myosotis et de feuillages dorés. La partie inférieure de la panse présente des fleurettes dorées, ainsi que le chiffre CC encadré de dorure. Une des lettres, ainsi que la couronne qui surmonte le chiffre, sont formées de fleurettes polychromes, la seconde lettre est dorée. — Hauteur, 0,110; diamètre, 0,120.

1410. — PLATEAU OBLONG à contours, en porcelaine dure du temps de Louis XVI, décoré de jetées de fleurs polychromes et avec dentelure dorée au bord.

Marque en bleu composée d'un B (Bourg-la-Reine). — Longueur, 0,240; largeur, 0,215.

1411. — MOUTARDIER en forme de tonnelet à une anse, avec couvercle, surmonté d'un fruit doré et sur plateau adhérent de forme oblongue et à lobes, de même porcelaine et de même décor que la pièce qui précède. — Hauteur, 0,095; largeur, 0,140.

1412. — THÉIÈRE à bandeau droit, en porcelaine dure, du temps de Louis XVI, décorée de fleurettes et de rinceaux feuillagés en or et présentant au pourtour du bandeau des rinceaux et des fleurs polychromes rehaussés de dorure. Le couvercle est rattaché à la poignée et au goulot à l'aide de chaînettes d'argent doré.

Marque en rouge composée d'un B (vers 1785). — Hauteur, 0,160; diamètre, 0,130.

1413. — SUCRIER légèrement évasé, à gorge, à anses formées d'anneaux saillants et à couvercle surmonté d'une boule dorée, en porcelaine dure du temps de Louis XVI, décoré de cornets et de guirlandes de fleurs, de rinceaux ornés polychromes et rehaussé de festons de perles et d'ornements dorés.

Sans marque (vers 1785). — Hauteur, 0,130; diamètre, 0,110.

1414. — COMPOTIER rond et à côtes, en ancienne porcelaine dure, du temps de Louis XVI, décoré de festons de fleurs, de jetées de myosotis, d'une rose polychrome et rehaussé d'ornements violets et or.

Marqué d'un W en or. — Diamètre, 0,215.

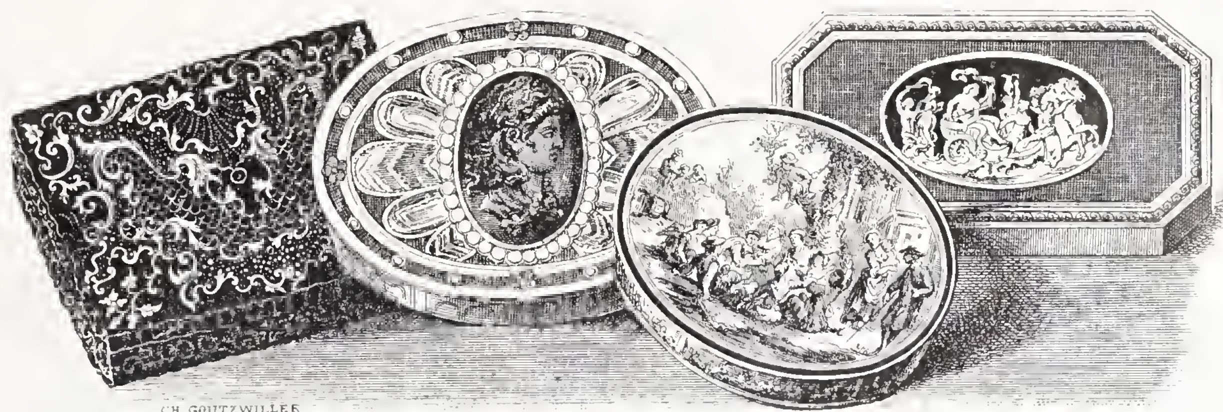
1415-1416. — CAFETIÈRE et POT A LAIT en ancienne porcelaine dure du temps de Louis XVI, décorés de fleurettes et d'ornements dorés.

La cafetière porte comme marque les lettres JM tracées en rouge à la main. — Hauteurs, 0,160 et 0,170.

1417-1418. — DEUX TASSES DROITES, avec soucoupes, en ancienne porcelaine dure du temps de Louis XVI, décorées de festons de fleurs en or et couleurs retenus par des rubans bleus et semés de jetées de branches de myosotis.

Sans marque (probablement de la fabrique de MM. Dihl et Guerhard), vers 1785. — Tasses : hauteur, 0,055 ; diamètre, 0,058. Soucoupes : diamètre, 0,123.





QUATRIÈME PARTIE

TABATIÈRES

1419. — BOITE ovale, ouvrant à charnière, en or, couverte extérieurement d'un riche travail de mosaïque de Neubert, de Dresde, composé de belles matières dures, agate, cornaline, turquoise, et parties métalliques sous cristal, imitant les perles fines. Le dessus est orné d'un camée sur agate orientale rouge, à trois couches, représentant une tête d'Omphale de profil à droite. Époque Louis XV. — Diamètres, 0,086 et 0,060.

1420. — BOITE oblongue à angles coupés, ouvrant à charnière, en or émaillé bleu, avec ornements rapportés en or, au pourtour, et émaillés blanc et vert. Les cordons ou encadrements sont décorés de feuillages verts et d'ornements en or se détachant sur fond d'émail blanc. Le dessus est bordé d'un rang de demi-perles. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,088; largeur, 0,035.

1421. — BOITE oblongue et plate, ouvrant à charnière, en or guilloché gris de fer foncé, avec ornements rapportés en or et émail blanc, formant encadrement de chacun des panneaux d'émail. Le dessus représente un combat de cavalerie entre Turcs et Hongrois devant Vienne. Travail de Genève du temps de Louis XVI. — Longueur, 0,090; largeur, 0,047.

La poussière que soulève un combat de cavalerie a naturellement terni et dû ternir les couleurs de cette petite peinture, que j'attribue à

Lepaon, qui fut peintre de batailles attaché à la maison du prince de Condé.

1422. — BOITE rectangulaire, ouvrant à charnière, montée à cage, en or ciselé, à fleurs et ornements rocaille, et doublée en or. Elle est ornée de six panneaux peints sur émail, représentant : celui du couvercle, un sujet allégorique ayant trait au couronnement de Philippe V, roi d'Espagne ; celui du dessous, Apollon et les Muses, et ceux du pourtour, des sujets allégoriques de la Paix, de la Guerre, du Commerce et des Arts. Époque Louis XIV. — Longueur, 0,078 ; largeur, 0,062.

Cette boîte, doublée en or, renferme une note imprimée coupée dans un ancien catalogue. Il y est dit que la boîte fut donnée par Louis XIV à son petit-fils Philippe V, lorsque ce jeune prince fut appelé au trône d'Espagne par le testament de Charles II, en 1700. De fait, le présent était digne d'un roi; et ce n'est pas la faute de Louis XIV si les miniatures exécutées sur les deux faces et au pourtour ne sont pas d'une couleur plus agréable. Les rouges en sont durs, en effet, les bleus crus, les jaunes lourds, les verts tièdes, et cela ne doit pas nous étonner, car il n'y avait, en 1700, aucun miniaturiste habile au service du roi. Petitot était mort en Suisse, où il s'était retiré après la révocation de l'édit de Nantes. Perrault et Chatillon n'étaient pas encore connus, ou du moins n'étaient pas en vogue. Lebrun et Mignard n'existaient plus, et ils étaient eux-mêmes, d'ailleurs, si peu coloristes, qu'ils eussent été incapables de diriger un peintre en miniature. La scène représentée est composée par quelque élève de Lebrun dans le goût des peintures historiques et décoratives exécutées par ce maître à Versailles. La boîte n'en est pas moins précieuse, et il faut dire que le sujet d'Apollon et les Muses, rappelant les figures du bassin d'Apollon dans les jardins de Versailles, est d'un coloris moins rougeâtre et d'un aspect plus avenant que celui du couvercle.

1423. — BOITE ovale en or gravé et émaillé en plein, ouvrant à charnière. Le dessus et le fond sont décorés d'un médaillon représentant des jeux d'Amours en grisaille sur fond rosé. Ce médaillon est encadré d'une grecque gravée, réservée sur un fond d'émail bleu translucide, à travers lequel on distingue des rosaces gravées sur le fond d'or. Le pourtour offre des

compartiments en hauteur émaillés bleu lapis et des entre-deux décorés de feuillages peints en camaïeu sur fond d'émail rosé. Le bord supérieur est décoré d'ornements sinueux, réservés en or gravé sur le fond d'émail bleu. Époque Louis XV. — Diamètres, 0,082; 0,062.

Les Amours peints en grisaille sur cette boîte sont de ceux que dessinaient si bien, au temps de Mme de Pompadour, Boucher, Cochin, La Rue, Greuze, des Amours joufflus et dodus, aux carnations tendres, aux mouvements d'une gaucherie adorable, non pas de ces Amours comme le style les refait, et qui sont chez Michel-Ange et Raphaël des enfants herculéens, mais de ceux que fait chaque jour la nature et en qui le style est suppléé par la grâce.

1424. — BOITE ovale, ouvrant à charnière, en or guilloché, émaillée jaune translucide et décorée de médaillons où sont peints en camaïeu brun des paysages et des marines, encadrés de festons de fleurs polychromes. Cette boîte est enrichie de cordons et de montants ciselés à ornements et feuillages en relief, émaillés rouge orangé et vert, avec encadrements composés de filets d'émail blanc. Époque Louis XVI. — Diamètres, 0,083; 0,059.

1425. — BOITE ovale, ouvrant à charnière, en or guilloché, émaillé gros bleu et à cordons décorés de rosaces, de feuillages et de festons de lauriers ciselés en relief et émaillés vert-émeraude. Le dessus est décoré d'un médaillon ovale en hauteur (c'est-à-dire en sens contraire de l'ovale que dessine la boîte), peint sur émail et représentant une Vestale entretenant le feu sacré; elle a un voile sur la tête et sur ce voile une couronne de fleurs; elle est aux pieds d'une statue de Diane. — Diamètres, 0,085; 0,063.

1426. — BOITE ovale allongée, ouvrant à charnière, en or émaillé, décorée de panneaux imitant l'agate arborisée sur fond opalin. Elle est encadrée de cordons et de montants ciselés à feuillages et ornements émaillés rouge-rubis, vert-émeraude et blanc. La gorge porte l'inscription : *Au petit Dunkerque.* C'était l'enseigne d'un magasin de tabletterie et d'objets d'art, célèbre, à Paris, sous le règne de Louis XVI. — Diamètres, 0,083; 0,061.

1427. — BOITE oblongue, arrondie à ses extrémités et ouvrant à charnière, en or guilloché à mille raies et à pois, et émaillée gros bleu. Elle est enrichie de cordons et de montants ciselés en relief, à feuillages émaillés vert et points d'émail imitant l'opale. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,107; largeur, 0,033.

1428. — BOITE ovale ouvrant à charnière, en or guilloché, émaillé bleu violacé, et enrichie de cordons ornés de points d'émail imitant l'opale. Les cordons du pourtour, ainsi

que les montants en forme de pilastres, sont rehaussés d'émail blanc. Le dessus est orné d'une peinture sur émail, de forme ovale en hauteur, représentant un sujet ayant trait à l'hymen. Époque Louis XVI. — Diamètres, 0,081 ; 0,059.

C'est dans le goût de Lagrenée que la scène est composée et dessinée. Un héros s'avance vers une femme assise dont le sein est percé par une flèche que lui enfonce l'Amour. On peut croire que l'artiste a voulu peindre le mariage d'Alexandre et de Roxane. Il est singulier que le XVIII[e] siècle, où l'on parlait tant de la nature, ait été si fort occupé de l'antique. Les membres de l'Académie de peinture auraient cru déroger s'ils n'avaient pas emprunté leurs sujets de la mythologie. Tout au plus faisaient-ils exception pour les motifs tirés de nos expéditions dans l'Inde sous Louis XV. Lagrenée peignait la veuve éplorée d'un Indien comme, au temps de Rochambeau et de Lafayette, il eût peint des caciques, mais il en revenait bien vite aux héros et aux dieux. La petite miniature que nous avons sous les yeux est très délicatement touchée. C'est de l'antique mis à la portée des boudoirs, et la femme dont l'Amour vient percer le cœur attend un jeune seigneur qui joue les héros sur un théâtre intime dressé dans les appartements de Pompadour ou aux Menus-Plaisirs.

1429. — BOITE ovale, ouvrant à charnière, en or guilloché à mille raies et à rosaces, et à cordons décorés d'ornements et de feuillages émaillés en couleurs et rehaussés d'or sur fond bleu. Les montants sont formés de vases émaillés blanc et de draperies vertes sur fond gros bleu. Le dessus offre un médaillon peint sur émail et monté sous verre, représentant le *Concert du sultan,* d'après Carle Vanloo. Époque Louis XVI. — Diamètres, 0,085 ; 0,064.

La peinture ethnographique, dont nous avons fait nos délices dans le temps du romantisme, avait commencé en France sous Louis XV. Le peintre était allé jusqu'à Moscou, et il avait le monopole des sujets *russiens* et moscovites. Carle Vanloo avait introduit dans l'école des Turcs, des vizirs, des *bachas*, et ces nouveautés avaient rajeuni quelque peu le bagage pittoresque des peintres de l'Académie royale. Il est vrai de dire que les personnages de Carle Vanloo n'avaient guère, des Ottomans de Constantinople, que la robe et le turban. La sultane du *Concert* repré-

sentée sur cette petite boîte d'après le tableau gravé par Littret est une Pompadour déguisée en costume oriental. Elle écoute, à côté du sultan, un morceau exécuté sur le clavecin par une jolie femme du harem de Versailles avec accompagnement de violons. On sait comment les maîtres de l'École française ont compris l'harmonie des couleurs et qu'ils l'ont obtenue, le plus souvent, par l'affaiblissement des teintes qu'il est plus facile d'accorder dans les sourdines de la *palette* que dans son éclat. Ici les couleurs sont pâles, fanées, délavées. Nous avions besoin, en vérité, que les Orientaux, — non pas ceux que peignait Carle Vanloo, mais ceux du véritable Orient, — et en particulier les Persans, les Chinois et les Japonais, vinssent nous apprendre que l'harmonie des tons n'est pas incompatible avec leur intensité et leur splendeur.

1430. — BOITE de forme contournée, en cristal de roche, taillée à cuvette. Le dessus et le pourtour sont décorés d'ornements rocaille et feuillages gravés en relief en guise de camée et incrustés de diamants, rubis, saphirs et émeraudes. Elle est montée à gorge à charnière en or, à moulures unies. Époque Louis XV. — Longueur, 0,078; largeur, 0,062.

1431. — BOITE de forme contournée, en cristal de roche, taillée à cuvette et décorée de godrons en spirale. Elle est montée à gorge à charnière en or, et cette monture offre au-dessous du bec un diamant rosé formant bouton. Époque Louis XV. — Longueur, 0,083; largeur, 0,064.

1432. — BOITE ronde, en racine de buis, doublée d'écaille rouge. Le dessus est orné d'une miniature en grisaille sur fond roux, représentant une fête bachique par De Gault. Époque Louis XVI. — Diamètre, 0,086.

Silène est amené par des Faunes et des Ménades devant Bacchus, qui est assis et à qui ses libations, sans doute, donnent un air rêveur. Une Bacchante frappe des cymbales, une autre joue de la double flûte. De Gault était un dessinateur savant qui affectionnait les motifs tirés de l'antique; son style élégant, un peu grêle, ressemble à celui de Lafitte, c'est le style qui, sur une plus grande échelle, caractérisa la décoration des hôtels de la Chaussée-d'Antin au temps du premier Empire.

1433. — BOITE ovale, ouvrant à charnière, montée à cage, en or gravé à ornements et pilastres et à larges filets d'émail bleu, et doublée d'or. Elle est ornée de six miniatures sur vélin, par Van Blarenberghe. Le médaillon du couvercle représente un groupe de villageois jouant au furet, et ne contient pas moins de dix-sept figures. Celui du fond, c'est-à-dire du dessous, en renferme onze, qui viennent de jouer au colin-maillard dans un intérieur rustique. Ces figures ne sont pas toutes des villageois; on y remarque une dame élégante, en chapeau à plumes et redingote à la polonaise, se défendant avec mollesse contre les galanteries d'un cavalier qui semble l'inviter à la danse. Le pourtour est divisé en quatre compartiments, ornés de sujets de la vie champêtre : Annette et Lubin, Colin et Lisette. — Diamètres, 0,068; 0,051.

On a vraiment de la peine à comprendre que les miniatures de Blarenberghe aient été si peu estimées au commencement de ce siècle, alors qu'elles le sont tant aujourd'hui. Il y eut un moment où ceux que nous appelons la *queue de David* affectaient de mépriser tout le XVIIIe siècle, y compris Watteau, et eussent haussé les épaules en entendant parler de Blarenberghe. Heureusement que cet excellent peintre en petit a reconquis sa place et que, par une de ces réactions que rend si fréquentes la mobilité de l'esprit français, les miniatures de Blarenberghe, après s'être vendues quelque cent livres, se vendent aujourd'hui quinze et vingt mille francs, et jusqu'à trente mille, témoin la miniature récemment adjugée à ce prix aux enchères de la vente Double. Trente mille francs! c'est beaucoup, c'est trop peut-être; mais pour l'honneur des beaux-arts, mieux vaut trop que pas assez.

En tenant compte de l'avilissement du numéraire et de ce que représentaient trois mille livres au temps de Louis XV, on peut dire que Van Blarenberghe ne fut pas maltraité par la fortune. Il mourut cependant pauvre et dans un hôpital, aux Incurables du faubourg Saint-Martin, âgé de soixante-dix-huit ans. C'était le 23 septembre 1812. Cela résulte des registres compulsés par M. Jal, dont les patientes investigations nous ont valu tant de curieuses découvertes sur les artistes français, et notamment sur les artistes parisiens. Van Blarenberghe n'était pas précisément de ces derniers, car il était né à Lille, en 1734, et il était fils de maître. Le plus ancien de ses ouvrages connus est daté de 1769 et signé. C'est une miniature où il a peint un bal en figures microscopiques sur

une boîte ovale plus petite encore que celle dont la description précède. Cette boîte appartient à M. Delahante, qui l'avait prêtée à une exposition de l'Union centrale, au palais des Champs-Élysées, ainsi que deux autres boîtes que je n'ai point vues, mais qui sont des chefs-d'œuvre, au dire d'un appréciateur des plus compétents, notre ami Paul Mantz. Ce sont deux vues de Bercy. « L'architecture du château, les terrasses plantées d'arbres en quinconce, les tapis de verdure sur lesquels se presse une foule endimanchée, et, au fond, les lointaines perspectives des quais de Paris, tout cela est figuré sur des boîtes moins larges que la main d'un enfant, avec une aisance de pinceau, une vivacité de coloris, une touche alerte qui sont l'amusement du regard. » On pourrait ajouter l'étonnement, car rien n'est plus surprenant ni plus rare qu'une touche facile et libre dans les infiniment petits de la peinture.

Il faut croire que ces miniatures firent sensation et qu'elles furent montrées à la cour, car c'est précisément en cette même année 1769 que le duc de Choiseul attacha Blarenberghe au département de la guerre en qualité de peintre de batailles, au lieu et place de Lenfant, qui venait de mourir. Singulière idée, soit dit en passant, que celle de choisir pour peintre officiel des batailles un miniaturiste, comme s'il n'avait dû peindre que des batailles en miniature, des victoires de poche !

Il est vrai de dire que Van Blarenberghe peignait aussi à l'huile et qu'il osait s'attaquer à des tableaux d'une dimension pour lui colossale, à des toiles d'un mètre de longueur ! Témoin deux morceaux, la *Rade de Brest* et le *Cap Français,* qu'il peignit dix ans plus tard pour le ministère de la marine, auquel il fut attaché, comme il l'était au département de la guerre, pour peindre « les vues et développements des villes, ports et lieux remarquables des côtes de France ». Ces mots sont tirés d'une lettre écrite par Van Blarenberghe à M. de Sartine et relatée dans le *Dictionnaire biographique, historique et critique* de Jal.

La *Rade de Brest* est d'une exécution fine et précieuse. Le milieu de la composition est occupé par une frégate en armement, sur laquelle

s'agitent matelots et forçats et qui sur le tableau est longue de 21 centimètres. Que Blarenberghe ressemble ici à Joseph Vernet, cela s'explique naturellement par l'identité des sujets qu'ils ont traités l'un et l'autre. Le désordre pittoresque d'un port de mer, le va-et-vient des figures qui portent, tirent ou traînent des fardeaux, les désœuvrés qui se promènent, les dames qui viennent s'y montrer, les enfants qui s'y amusent, cela compose un tableau tout fait, un tableau qui se renouvelle sans cesse et qui est toujours arrangé à souhait pour le plaisir des yeux. On voit dans la *Rade de Brest* ce qu'on voyait chaque jour dans ce temps-là, la frégate servant de vaisseau amiral non loin de la frégate en armement, le quai de la Recouvrance, avec sa fontaine, les maisons du port, des soldats, des bourgeois, des femmes bien mises, des petits garçons, et cette foule anime le spectacle sans l'encombrer, elle y grouille sans confusion. Jusque-là, rien de bien saillant, rien qui soit de nature à exciter une vive admiration, ou du moins rien qu'on ne puisse rencontrer ailleurs. Mais ce qui est absolument rare dans ce tableau d'un mètre de long, c'est qu'il s'y trouve un autre tableau qui ne mesure pas trois millimètres, c'est une toile accrochée à la porte d'un marchand, et assez distincte en ses dimensions insaisissables pour qu'on y reconnaisse un paysage avec des arbres, des animaux et un ciel!

C'est là vraiment que triomphe le peintre jadis attitré « des ports et côtes de France ». Les appointements attachés à ce titre étaient de trois mille livres, qui furent réduits, en 1776, à quinze cents livres. Les deux tableaux dont M. Jal fait mention, la *Rade de Brest* et le *Cap Français*, furent payés à Blarenberghe cent quatre-vingt-dix-huit livres seulement, sans doute parce qu'on faisait entrer en ligne de compte le traitement qu'il recevait. Ce prix toutefois est bien misérable, et l'on aurait peine à y croire s'il n'était constaté dans un état des dépenses et recettes du trésorier de la marine, se rapportant à l'exercice de 1779 et signé du maréchal de Castries. Il faut dire, au surplus, que Van Blarenberghe était aussi maître de dessin des enfants de France, étant adjoint, en

cette qualité, à M. de Silvestre, dont il avait la survivance, et que jusqu'à la chute de la royauté il toucha ses traitements.

A vrai dire, ce n'est pas précisément comme « maître de dessin » que Van Blarenberghe se recommande à la postérité, non pas que son dessin ne soit correct et très suffisant; mais il est un peu rond et mou, il manque de cet accent, de cet esprit du contour, de ce sentiment vif des méplats, que Meissonier saurait conserver dans une figure grande comme l'ongle. Ce qui est remarquable, ce qui est prodigieux chez Blarenberghe, c'est la finesse exquise et surtout la liberté de la touche. Loin d'être *stenté* dans ses petits ouvrages, il n'est jamais plus à l'aise que là où les autres seraient gênés. Il y montre une facilité, j'allais dire une largeur prodigieuse, et une allure étonnamment dégagée. Des vérités infinitésimales y sont indiquées avec souplesse et poursuivies en apparence jusqu'au bout; je dis en apparence, parce que le détail chez lui paraît minutieux et ne l'est point. Il excelle à nous donner le change par l'habileté de sa manœuvre, et en portant sa touche où il faut, il nous fait croire que nous voyons, dans ses miniatures, ce qui n'est que sous-entendu. C'est ce côté du talent rarissime de Blarenberghe qui motive les prix énormes auxquels s'élèvent aujourd'hui les boîtes ornées de peintures par cet artiste charmant, mort à l'hôpital.

1434. — BOITE ovale, ouvrant à charnière et montée à cage en or ciselé, à feuilles de laurier et à feuilles d'eau avec entre-deux émaillé gros bleu. Elle est ornée de six miniatures représentant des scènes d'intérieur d'après Greuze. Époque Louis XVI. — Diamètres, 0,079; 0,060.

Les tableaux de Greuze qui sont reproduits dans ces miniatures, sur le couvercle de la boîte et au-dessous, sont d'abord celui qui a été gravé par Maleuvre sous le titre de *l'Enfant gâté*. La mère adresse quelque douce remontrance à un petit garçon en apparence contrit, qui fait les yeux en coulisse, pendant que le chien de la maison lèche la cuillère à bouillie. Ensuite celui que Laurent Cars a si bien gravé sous le nom de *Silence!* et qui n'est qu'une variante du précédent. Un petit enfant est endormi sur sa chaise roulante et son tambour dort à côté de lui. La

mère, une femme blonde et fraîche, coiffée avec grâce d'une cornette négligée, impose silence à un enfant plus âgé qui tient un mirliton dans ses doigts, et qui se résigne péniblement à ne pas réveiller son jeune frère. Les petites scènes du pourtour sont des jeux d'enfant tirés de l'œuvre de Greuze ou des petites peintures de Freudenberg.

1435. — BOITE oblongue à angles coupés, ouvrant à charnière. Elle est montée à cage en or ciselé, à ornements et pilastres. Elle offre sur chacune de ses faces et se détachant sur un fond de poudre d'écaille rouge une miniature en grisaille sur fond noir ; celle de dessus représente le Triomphe de Neptune, traîné sur son char par deux chevaux marins que mène l'Amour, et escorté de Tritons et de Néréides. Au revers sont peintes des divinités marines, des Naïades portées par des dauphins. Au pourtour sont distribués en compartiments huit sujets du même genre : Amours voguant, Tritons sonnant de la conque, Naïades, Sirènes, le tout d'un dessin délié, fin et sûr. La boite est doublée en écaille brune. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,087 ; largeur, 0,045.

1436. — BOITE oblongue, à angles coupés, ouvrant à charnière, en or guilloché à quadrillages et émaillé gris-perle. Elle est enrichie de cordons et de montants en or ciselé, en relief, à festons de feuillages, perles et ornements émaillés vert-émeraude, rouge-rubis et opale. Le dessus et le pourtour de la boite sont ornés de peintures sur émail, encadrées d'or émaillé, représentant des Nymphes, des Amours et des attributs. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,080 ; largeur, 0,048.

Les miniatures qui décorent le dessus et le pourtour de la boîte, car le fond est simplement en or guilloché, sont dans la manière de Natoire; et je crois même d'après lui. La frise supérieure est un joli groupe de trois femmes jouant avec un Amour. Les Cupidons du pourtour sont aussi de ce style aimable, tant déprisé par l'école de David, mais qui n'est pas déplacé sur une boîte destinée à passer des mains d'un Céladon entre les doigts fuselés d'une petite-maîtresse et qui deviendra peut-être une boîte à mouches.

1437. — BOITE rectangulaire à angles arrondis et à pourtour ondulé, en écaille blonde piquée et posée d'or. Elle est montée à charnière et bec en or. Travail napolitain de la première moitié du XVIII[e] siècle. — Longueur, 0,080 ; largeur, 0,047.

1438. — BOITE rectangulaire à pourtour ondulé, en écaille brune, piquée et posée d'or. Elle est montée à charnière, en argent doré. Travail napolitain de la première moitié du XVIII[e] siècle. — Longueur, 0,082 ; largeur, 0,056.

1439. — GRANDE BOITE rectangulaire, en nacre de perles, montée à cage en argent gravé et ciselé. Le couvercle, sculpté en bas-relief, représente le jugement de Salomon et porte la signature *I. B. B. fecit*. Travail hollandais du XVII[e] siècle. — Longueur, 0,129; largeur, 0,062.

1440. — BOITE rectangulaire, en ancien laque noir du Japon, représentant un paysage avec figures. Elle est montée à gorge, à charnière, en doublé d'or. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,081; largeur, 0,058.

1441. — BOITE oblongue à angles coupés, ouvrant à charnière, composée de panneaux d'ancien laque du Japon, à décor de rosaces et quadrillages en or sur fond noir. Elle est montée à cage en or de couleur ciselé, à ornements et pilastres; elle est doublée en or. — Longueur, 0,073; largeur, 0,052.

1442. — BOITE ronde en écaille, incrustée d'or gravé à rosaces et ornements, galonnée d'or ciselé et doublée en or. Le centre du couvercle, à décoration rayonnante, est orné d'une opale entourée de roses. — Diamètre, 0,074.

1443. — PETITE BOITE en argent ciselé, simulant la caisse d'un carrosse, décorée d'ornements et de figures d'enfants. Travail hollandais du XVIII[e] siècle. — En haut, longueur, 0,067; largeur, 0,055. En bas, longueur, 0,047; largeur, 0,025.

1444. — BOITE rectangulaire à angles coupés, ouvrant à charnière et montée à cage en or ciselé. Elle est garnie de panneaux émaillés bleus sur fond guilloché. Sur chacun de ces panneaux se trouve rapportée une miniature ovale, peinte en grisaille, représentant des sujets mythologiques ou allégoriques, encadrés d'un cercle d'or gravé. Ces miniatures peuvent être attribuées à De Gault. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,074; largeur, 0,035.

Le panneau de dessus est un tableau qui semble inspiré des fresques de la Farnésine. Jupiter et Junon reçoivent Vénus, qui leur est amenée par Mercure et qui montre sa pomme. Neptune est présent à cette scène. Au revers de la boîte, la miniature ovale représente une offrande à l'Amour. La statue du dieu est sur un autel où brille la flamme du sacrifice, et au pied duquel sont groupées cinq figures de Nymphes. Dans les pans coupés de l'octogone, et sur les longues faces du pourtour, reparaissent des Nymphes et des Amours. C'est un morceau de la plus fine distinction.

1445. — BOITE ovale ouvrant à charnière, montée à cage, en or ciselé, à ornements et feuillages en relief, émaillés vert-émeraude et rehaussés de points d'émail blanc. Elle est garnie de six panneaux d'ambre jaune uni. Époque Louis XVI. — Diamètres, 0,073; 0,056.

1446. — BOITE oblongue, à angles coupés, ouvrant à charnière, montée en or gravé et composée d'échantillons de jaspes et d'agates de diverses nuances. Le fond est formé d'une seule plaque d'agate. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,082 ; largeur, 0,042.

1447. — BOITE oblongue en écaille blonde, piquée et posée d'or, à ornements simulant la dentelle. Elle est garnie d'une charnière d'or, et ses angles supérieurs, ainsi que son bec, sont en or gravé à fleurs et ornements. Travail napolitain de la première moitié du XVIIIe siècle. — Longueur, 0,081 ; largeur, 0,064.

1448. — BOITE oblongue à angles arrondis, montée à cage en argent gravé et doré et garnie de plaques de cailloux d'Égypte, simulant des paysages et des arbustes. La monture est de travail moderne. — Longueur, 0,074 ; largeur, 0,055.

1449. — BOITE rectangulaire à angles coupés, ouvrant à charnière, montée à cage et doublée en or. Elle est garnie de six fixés par Swebach-Desfontaines. — Longueur, 0,084 ; largeur, 0,051.

On entend par *fixés* des miniatures peintes sur taffetas et collées ensuite à une glace qui leur tient lieu de vernis, et qui les préserve de toute altération. Les fixés de Swebach sont plus jolis que ses tableaux, et cela sans doute parce qu'il est plus facile d'obtenir l'harmonie dans un petit cadre que dans un grand. Son tableau est un diminutif de celui qu'a illustré Carle Vernet. Swebach est comme lui sec, nerveux ; il a les mêmes allures avec moins de vivacité et moins d'esprit. Ce qu'il y a de singulier chez lui, c'est qu'il peint comme un graveur et qu'il grave comme un peintre. L'exécution de ses tableaux est, en effet, creuse et dure ; mais, en revanche, ses dessins et ses estampes (j'entends ce qui est de sa propre main) sont d'un faire gras, libre et coloré. On peut dire que lorsqu'on a vu un Swebach, on les a vus tous, mais cela n'est vrai que de ses tableaux de chevalet, car ses miniatures valent mieux, et sont d'une couleur agréable. Il dessine bien les chevaux et il les sait par cœur ; mais son type est toujours le même. C'est un cheval vif, maigre, fringant, comme celui de Carle Vernet. Il est haut monté ; il a l'encolure mince, le corps fluet, la jambe sèche, le canon long, le boulet petit. Il en est des peintures de Swebach et de ses fixés comme des tableaux de Wouwerman ; le cheval y joue le principal rôle.

Les fixés de la boîte que nous venons de décrire sont amusants à voir et d'une exécution plus précieuse que de coutume. Sur le couvercle, deux dames élégantes, dont l'une tient un parasol, passent dans une magnifique calèche attelée de quatre chevaux et menée par deux postillons, dont l'un fait l'aumône à une pauvre femme. Un des quatre chevaux est blanc; les autres sont bais. Au revers, une amazone est montée sur un cheval bai qui se cabre; auprès d'elle est son écuyer : elle semble attendre le cavalier qui doit l'accompagner dans sa promenade, et dont le cheval blanc est tout sellé. Au pourtour, sont distribués, en quatre compartiments, des sujets du même genre. Ici, un cheval se cabre; là, il rue. Celui-ci rentre à l'écurie, revenant de la chasse avec une meute; celui-là broute l'herbe. En somme, tous ces fixés sont charmants, parce que le talent de Swebach s'est raffiné en se resserrant dans les dimensions d'une tabatière, et de sa main nous n'avons rien vu de plus joli.

1450. — BOITE RONDE en vernis de Martin, galonnée d'or et doublée en écaille. Sur le recouvrement est peint en miniature un *Enlèvement d'Europe,* dans le goût des Coypel. Le fond et le pourtour sont ornés de paysages. — Hauteur, 0,242 ; diamètre, 0,083.

Pour nous, ce qu'il y a de plus précieux dans cette boîte, ce sont les miniatures dont elle est décorée. Celle du dessus est un chef-d'œuvre du style Pompadour; le taureau qui enlève la belle Phénicienne est enguirlandé de fleurs.

L'enlèvement est escorté par deux Amours, l'un qui nage à la surface des flots, l'autre qui vole dans les airs. Europe est vêtue d'une draperie rouge volante qui la laisse voir presque entièrement nue. La couleur de ce morceau est à la fois brillante et caressante. Le dessous de la boîte est orné d'un paysage héroïque dans le goût de Patel, avec de beaux arbres sur le premier plan, et, dans le lointain, des rochers, des fabriques et des montagnes d'un vert bleu se dessinant sur un ciel d'or, perdu en vert.

Le pourtour est une suite de paysages dont la vue panoramique se

déroule en couleurs agréables. Les verts bruns, les tons roux des feuilles d'automne colorent ce tableau cylindrique, dont les fonds charmants offrent des perspectives de villages, de maisons rustiques, de villes bâties sur des collines, d'îles et de ponts, avec échappées de vues sur la mer. La boîte serait digne d'être offerte à Vénus en personne. C'est un bijou ravissant, et la perfection du vernis y est, pour ainsi dire, par-dessus le marché.

On a fait beaucoup de recherches pour savoir quelque chose touchant ce Robert Martin, dont les vernis furent si estimés qu'il passe pour avoir égalé, sinon surpassé, les Japonais. Les faits recueillis par M. Jal, dans son excellent *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* peuvent se résumer en peu de mots. Fils d'un tailleur d'habits, Robert était né en 1706. Ayant réussi à imiter les vernis du Japon, qui faisaient alors l'admiration de la cour et de la ville, il reçut le brevet de « vernisseur du Roy », et il avait déjà ce titre en 1733, quand il se maria, le 7 novembre, dans l'église Saint-Laurent, avec la fille du libraire Étienne Papillon, demeurant faubourg Saint-Denis. De ce mariage naquirent trois enfants. Robert mourut le 3 avril 1765. On lui donne, dans l'acte mortuaire, le titre de peintre vernisseur du Roy. Il était, du reste, peintre de ces petits sujets dont on décorait alors les voitures et les meubles. « Le vernis Martin, quand il se montra, dit M. Jal, reçut un accueil qui classa tout de suite son auteur parmi les inventeurs heureux. De proche en proche, d'ébénistes à carrossiers, le nouveau produit fut bientôt aux mains de tous ceux qui avaient intérêt à l'employer. Le succès fut rapide, général, incontesté. Qui, à Versailles et à Paris, aurait voulu avoir un carrosse, un clavecin, un ameublement, un cabinet du meilleur ébéniste, recouverts d'un vernis autre que celui de Martin? Les choses allaient à merveille, l'argent affluait chez Martin. »

Voltaire a vanté plus d'une fois ce Martin, qui avait « surpassé l'art de la Chine », notamment dans ces vers :

Et tandis que Damis, courant de belle en belle,
Sous des lambris dorés et vernis par Martin...

Le célèbre vernisseur du Roy n'était pas, du reste, le seul qui eût trouvé le secret d'un vernis merveilleux. On a découvert aux Archives, et M. Albert Jacquemard a publié, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un arrêt du conseil du 6 juin 1767, révélant l'existence de vernisseurs dont le nom avait été oublié, et qui jouissaient pourtant d'une grande réputation, comme on en peut juger par l'extrait suivant :

« Sur la requête présentée au Roy en son conseil par la veuve Gosse et le sieur Samousseau, son gendre, contenant que le sieur Gosse, maître peintre, sculpteur et vernisseur à Paris, possédait le secret d'un vernis propre à être empreint sur toutes sortes de métaux, préservant principalement le fer de la rouille; que ce vernis, ayant été examiné par messieurs de l'Académie des sciences, il résulte du rapport qui en a été fait qu'il était doux, tenace, brillant, d'un beau noir, sans aucune odeur, résistant à l'action de l'eau-forte et à celle du feu sans être endommagé, et un des meilleurs que l'on pût employer pour les boîtes à tabac, et qu'il pourrait servir à préserver de la rouille les ouvrages en fer, et notamment les canons de fusil des équipages de la marine et que, sur l'approbation de cette Académie, le feu sieur Gosse espérait faire usage de ce vernis, » etc.

La veuve Gosse et son gendre demandaient à exploiter leur secret, et, sur leur demande, il leur fut délivré des lettres patentes leur accordant le privilège, pour quinze années, d'établir à Paris une manufacture de vernis façon de Chine, et de l'appliquer sur tous métaux, *sur bois, cuir, carton, papier, terre cuite ou crue, faïence ou porcelaine*, avec dorures et autres couleurs, d'entretenir un magasin de vente, de mettre sur la porte de leur manufacture et d'y vendre toutes sortes de marchandises enduites de leur vernis et revêtues de leurs noms en toutes lettres ou en abrégé, et de mettre sur leur porte l'inscription : MANUFACTURE ROYALE DE VERNIS FAÇON DE CHINE, et d'avoir un suisse à la livrée du Roy.

Que sont devenues les pièces laquées sorties des ateliers de la veuve Gosse et de son gendre? C'est une question qu'il est bon d'adresser aux

chercheurs et à ceux qui donnent à tous les vernis de France le nom de « vernis Martin ».

1451. — BOITE OBLONGUE, montée à cage, en or, et garnie sur toutes ses faces de panneaux d'ancien laque du Japon représentant des paysages et des arbustes en or en relief. Époque Louis XVI. — Longueur, 0,087; largeur, 0,041.

1452. — BONBONNIÈRE, en ancienne porcelaine de Saxe, de forme haute, à pourtour profilé et à couvercle plat. Elle est décorée de groupes d'oiseaux dans des paysages et elle est montée à gorge à charnière en or gravé. — Hauteur, 0,053; diamètre, 0,060.

1453. — BOITE OBLONGUE, en écaille noire, montée à gorge à charnière en or. Le dessus est orné d'une miniature en grisaille sur fond noir, par De Gault (signée et datée de 1782), représentant une scène de bacchanale. Elle est montée dans un cadre à réverbère en or. — Longueur, 0,080; largeur, 0,037.

ÉMAUX ET MINIATURES

1454. — MÉDAILLON RECTANGULAIRE peint sur émail par Petitot. Portrait de Gaston d'Orléans portant la perruque brune à rallonges, l'armure et le rabat de dentelle. La tête, de trois quarts à droite, est fortement colorée. Dans un cadre en argent gravé et doré. — Hauteur sans le cadre, 0,058; largeur, 0,043.

1455. — PETIT MÉDAILLON OVALE peint sur émail par Petitot. Portrait du roi Louis XIV, de trois quarts à droite. Il porte le rabat blanc et le grand cordon bleu. Cadre en argent doré. — Hauteur sans le cadre, 0,023; largeur, 0,020.

1456. — PETIT MÉDAILLON OVALE peint sur émail par Petitot. Portrait d'Arnauld de Pomponne, de trois quarts à droite, portant la perruque à rallonges et le rabat. Dans un cadre ou médaillon en argent doré. — Hauteur sans le cadre, 0,023; largeur, 0,020.

1457. — MÉDAILLON OVALE peint sur émail par Petitot. Portrait de Marie-Thérèse, reine de France, portant un corsage jaune, un collier et des pendants d'oreilles en perles. La tête, tournée de trois quarts à gauche, est légèrement colorée, les cheveux sont blonds. Dans un médaillon en argent doré. — Hauteur sans le cadre, 0,027; largeur, 0,023.

1458. — MÉDAILLON OVALE peint sur émail et attribué à Bordier. Portrait de Marie de Rochechouart (Mme de Montespan), de trois quarts à droite, vêtue d'un corsage jaune et d'un manteau bleu. Elle porte un collier et des boucles d'oreilles en perles. Cadre en argent doré. — Hauteur sans le cadre, 0,037; largeur, 0,032.

1459. — MÉDAILLON OVALE peint sur émail et attribué à Petitot. Portrait de Mlle de Lavallière, vêtue d'un corsage bleu avec écharpe jaunâtre. La tête, blonde, se présente presque de face.

Dans un étui du temps de Louis XIV, en peau de chagrin cloutée d'or. — Hauteur de l'émail, 0,043; largeur, 0,037.

1460. — MÉDAILLON OVALE peint sur émail, signé : *J. Bodemer, à Vienne,* 1808. Portrait d'homme portant un costume noir du XVIIe siècle, avec large collerette blanche à glands et portant sur la poitrine une croix d'or garnie de pierreries. La tête, tournée de trois quarts à droite, est colorée; la moustache, la barbe et les cheveux retombant sur les épaules sont grisonnants. — Hauteur, 0,059; largeur, 0,049.

1461. — MINIATURE OVALE en largeur sur vélin. La famille du roi Louis XIV dans un intérieur : Louis XIV, Marie-Thérèse, le Grand-Dauphin, Anne d'Autriche, Henriette d'Angleterre, Philippe duc d'Orléans, et Philippe IV, roi d'Espagne.

Travail du temps. — Hauteur, sans le cadre en or, 0,062; largeur, 0,078.

1462. — MINIATURE sur vélin par *Van Blarenberghe.* Scène champêtre, composition de vingt-neuf figures.

Dans un cadre à réverbère en or, à angles coupés et rehaussé d'un filet d'émail bleu. — Hauteur sans le cadre, 0,042; largeur, 0,063.

(Voir la note de M. Charles Blanc au sujet de Van Blarenberghe, n° 1433.)

1463. — MINIATURE OVALE sur ivoire, attribuée à *Hall.* Les deux Sœurs. Elles se présentent de profil et se donnent le bras. Elles sont vêtues de blanc, avec ceintures bleues, et leurs cheveux sont retenus à l'aide de rubans bleus.

Cadre en or mat rehaussé de points saillants en émail blanc. — Hauteur sans le cadre, 0,081; largeur, 0,065.

1464. — MINIATURE RONDE par *Corneille Van Spaendonck* (signée). Corbeille de fleurs, oiseau sur un vase et nid d'oiseau; le tout sur une table de marbre.

Dans un cadre en or à filets d'émail bleu. — Diamètre sans le cadre, 0,066

1465. — MINIATURE RONDE par *Gérard Van Spaendonck* et portant les initiales de l'artiste. Bouquet de fleurs.

Dans un cadre à réverbère en or gravé à festons de vigne et filet d'émail bleu au bord extérieur. — Diamètre sans le cadre, 0,053.

BIJOUX ET ORFÈVRERIE ORIENTALE

1466. — COLLIER DE PERLES à trois rangs, composé de 145 perles pesant 524 carats 1/4 ou 2,097 grains, terminé par un fermoir d'un rubis long serti dans un ornement découpé, entouré de douze gros chatons brillants. DÉTAIL. *Premier rang*, composé de 41 perles pesant 141 carats 3/4 ou 567 grains; au centre, une perle pesant 36 grains 1/2. *Deuxième rang*, composé de 49 perles pesant 172 carats 2/4 ou 690 grains; au centre, une perle pesant 39 grains. *Troisième rang*, composé de 55 perles pesant 210 carats ou 840 grains; au centre, une perle pesant 51 grains. *Total égal*, 145 perles pesant 524 carats 1/4 ou 2,097 grains.

1467. — COLLIER INDIEN double face, avec dix-huit plaques turquoises, le dessous émaillé. Ces plaques sont attachées par cinq rangs de perles. Au centre, une grosse plaque ronde en turquoise, ornée d'une plaque émail rouge incrustée de quatre petites turquoises. Le dessous de cette plaque est émail vert et rouge sur fond blanc.

1468. — CROIX EN BRILLANTS ET PERLES, ornée de cinq perles boutons, avec pendentifs de six perles poires.

1469. — BRELOQUET BRILLANTS, SAPHIRS ET RUBIS. Au centre, une montre en brillants. Chaînes saphirs et brillants terminées par deux glands, avec cercle en rubis.

1470. — BUIRE PERSANE à panse sphérique, à goulot se terminant par une tête d'oiseau, à anse ornée d'une tête chimérique et à couvercle bombé, en argent repoussé et doré à fleurs et ornements. La base, la gorge et le couvercle sont enrichis de turquoises incrustées, et la panse offre, dans son pourtour, six plaques en argent ciselé, doré et repercé à jour et ouvrant à charnières. Sous ces plaques se trouvent des médaillons de fleurs en argent couverts par un verre bombé. — Hauteur, 0,200.



APPENDICE

EXTRAIT DES ACTES

CONTENANT RENONCIATION A USUFRUIT, DÉLIVRANCE DE LEGS ET DONATION

PAR MADEMOISELLE DOSNE

AU PROFIT DE L'ÉTAT (MUSÉE DU LOUVRE)

Aux termes de deux actes reçus par Me Bazin et son collègue, notaires à Paris, l'un le 8 juin et l'autre le surlendemain, 10 juin 1881,

Mademoiselle Félicie Dosne, propriétaire, demeurant à Paris, place Saint-Georges, n° 27,

Ayant agi :

1° En son nom personnel;

2° Comme seule et unique héritière de madame Eulalie-Élise Dosne, sa sœur, décédée à Paris, en son hôtel, place Saint-Georges, n° 27, le 11 décembre 1880, veuve de monsieur Marie-Joseph-Louis-Adolphe Thiers, en son vivant ancien président de la République française, membre de l'Académie française, etc.;

3° Et encore, comme légataire universelle de ladite dame, sa sœur, aux termes du testament olographe par elle fait à Paris, le 30 novembre 1880 et déposé judiciairement en l'étude dudit Me Bazin, le 13 décembre de la même année,

A renoncé, au profit de l'État (Musée du Louvre), à l'usufruit lui appartenant sur partie des objets légués à l'État par madame Thiers, comme on va le dire,

Et a déclaré consentir l'exécution du testament de madame Thiers, sa sœur, sus-énoncé et daté, en ce qui regarde les dispositions au profit de l'État (Musée du Louvre), dans les termes suivants :

« J'offre au Musée du Louvre le portrait de mon mari, peint par Bonnat.

« Je donne à l'État les objets d'art réunis par monsieur Thiers, catalogués par Mannheim, à la condition que ces objets seront placés au Musée du Louvre, dans une salle spéciale et exclusive portant l'indication suivante :

Donné par Monsieur et Madame Thiers.

« Le tout d'accord avec mes exécuteurs testamentaires, qui veilleront strictement à l'exécution de ces dispositions.

« Je donne et lègue au Musée du Louvre, pour figurer parmi les objets les plus précieux de la collection de monsieur Thiers, mon collier de perles d'Orient, composé de deux rangs complets et d'un troisième rang inachevé.

« Je donne et lègue au Musée du Louvre et, faute par lui d'accepter, au Musée de la manu-

facture de Sèvres, mes porcelaines de Sèvres et de Saxe non cataloguées dans la collection de monsieur Thiers.

En conséquence et en exécution de cette délivrance de legs, mademoiselle Dosne a remis à M. le président du conseil des ministres, ayant agi comme représentant de l'État, en vertu d'un décret présidentiel :

1° Les objets d'art réunis par monsieur Thiers et dont le catalogue est annexé à l'acte notarié susdit, et aussi le portrait original de monsieur Thiers, par M. Bonnat;

2° La collection de porcelaines de Sèvres et de Saxe, ainsi que le collier de perles d'Orient de madame Thiers;

3° Enfin, et par le même acte, mademoiselle Dosne a donné à l'État une collection de tabatières anciennes et nouvelles et des émaux et miniatures;

De tous lesquels objets, catalogue est demeuré annexé à l'acte notarié.

Les renonciations à usufruit, délivrance de legs et donation, dont s'agit, ont été faites par mademoiselle Dosne au profit de l'État (Musée du Louvre), aux conditions suivantes.

1° Deux pièces spéciales seront affectées dans le Musée du Louvre auxdites collections :

La galerie servant de lieu de réunion au Comité consultatif des Musées;

Le salon rouge attenant à cette galerie.

Ces deux pièces communiquent avec la salle des pastels et sont situées au premier étage de l'aile nord (côté de la rue de Rivoli), au-dessus de la porte Marengo. — Toutefois, l'État aura le droit d'envoyer au Musée de Sèvres les porcelaines que les conservateurs du Musée du Louvre ne feraient pas figurer dans les vitrines des deux pièces du Louvre.

2° Ces collections y seront maintenues intactes, sans aucune addition ni aucun mélange d'autres objets.

3° Ces pièces porteront le nom de *Salles Thiers*.

Dans le cas où les conditions qui viennent d'être exprimées ou l'une d'elles seulement ne seraient pas scrupuleusement observées et remplies, les présentes seraient de plein droit considérées comme non avenues et les collections feraient retour à mademoiselle Dosne ou, à son défaut, à la fondation dont sa sœur, madame Thiers, a prescrit la création dans le but d'honorer la mémoire de monsieur Thiers.

M. le président du conseil des ministres a déclaré accepter purement et simplement, au nom de l'État, les renonciations à usufruit, délivrance de legs, donation et remise des objets susdits dans les termes sus-exprimés. Par suite, M. le ministre a obligé l'État à l'exécution des conditions de ces legs et donations.

Signé : BAZIN.

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

QUATRIÈME PARTIE

APPENDICE

A PARIS

DES PRESSES DE JOUAUST ET SIGAUX

Rue Saint-Honoré, 338

M DCCC LXXXIV